

**Do Coreográfico às Proposições Decoreográficas  
e às Corporalidades Estésico Afetivas na Argentina.  
*Os casos: arteMA, Danza Comunitaria e El Siluetazo***

**ANA ISABEL VIEIRA MONTEIRO**

**Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos  
Artes e Mediações**

**(versão corrigida)**

**Julho 2021**

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Estudos Artísticos, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor José Augusto Bragança de Miranda com a co-orientação de Aurelia Chillemi (UNA- Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires) e Juan Ignacio Vallejos (IAE- Instituto de Artes del Espéctaculo, Buenos Aires)

Investigação apoiada pela FCT (SFRH/BD/110962/2015)



*Para a minha mãe e para as ancestrais*

## *Agradecimentos*

Agradeço do fundo do coração: a confiança e o cuidado do Prof. Doutor José Bragança de Miranda, a disponibilidade e a atenção de Aurelia Chillemi, Andrea Coido e Juan Ignacio Vallejos, no acompanhamento do trabalho de campo em Buenos Aires e à Paula Caspão, cujo seguimento foi importante durante o primeiro ciclo de estudos. Agradeço ao elenco de *Danza Comunitaria*, às *arteMA colectivo de artistas*, na pessoa de Maria Laura Vasquez, ao Guillermo Kexel, a Angélica Paladino, a Lúcia Nacht e à Déborah Viegas, pelas valiosas contribuições que foram as suas partilhas. Agradeço aos companheiros de doutoramento: Anamary Bilbao, Maile Costa Colbert, Susana Mouzinho e Diogo Nóbrega por me terem acarinhado. Profundamente grata ao grupo *Siembra Decolonial*, que ao longo de mais de um ano, foi a base de sustentação sentipensante desta aventura de desprendimento. *Gracias*: Andre, Pablo, Irene, Khunu T'ururi (que me ensinou o que é um abraço de coração a coração), Erica, Juan, Ruben, Joel e todos os que se foram cruzando no nosso caminho. Agradeço aos ances trais, ao meu pai, Manuel, à minha mãe, Maria Isabel e aos meus irmãos Rui, João e Carlos. Agradeço ainda ao João Silva pela hospitalidade, à Lara, à Filipa e ao Nelson por acompanharem esta jornada. Por último, agradeço à FCT a possibilidade de trabalhar, durante quatro anos, em condição de estabilidade contratual.



Do Coreográfico às Proposições Decoreográficas  
e às Corporalidades Estésico Afetivas na Argentina.  
*Os casos: arteMA, Danza Comunitaria e El Siluetazo*

**ANA ISABEL VIEIRA MONTEIRO**

*Resumo*

Engatilhado pela noção de Crise, e a partir da pesquisa sobre as relações entre a estética e a política, levámos a cabo um movimento de deslocamento e desprendimento do Norte para o Sul (geo corpo político). Partindo da Coreografia, abordada como atividade paradoxal que envolve, captura e contingência, controlo e caos, paragem e movimento, articulámos o Coreográfico, enquanto campo de investigação emergente. Este, expande as práticas coreográficas, não apenas para além da dança, mas também, e sobretudo, para as formas de produção das corporalidades relacionadas com os movimentos sociais insurgentes. Para tal, partimos das noções de Coreografia Social (Hewitt, 2005), Coreopolítica e Coreopolícia (Lepecki, 2012). O nosso trabalho de campo em Buenos Aires, impeliu-nos a mergulhar no pensamento crítico latino-americano e decolonial, o qual, em ressonância com os casos de estudos escolhidos (*arteMa, Danza Comunitaria, El Siluetazo*), levaram à formulação das metáforas situadas: *decoreográfico* e *corporalidades estésico afetivas*, por forma a tecer e articular os sentipensamentos gestados a partir de experiências encarnadas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Coreografia, Coreográfico, Decoreográfico, Corporalidades Estésico Afetivas, Política, Estética, Feminismos, Decolonialidade, arteMA, Danza Comunitaria, El Siluetazo

## Abstract

*Triggered by the notion of Crisis, and from the investigation of the relationships between aesthetics and politics, we performed movement of displacement and detachment from north to south (geobody politics). Starting from Choreography, approached as a paradoxical activity that involves, capture and contingency, control and chaos, stillness and movement, we articulated the Choreographic, as an emerging research field, which expands choreography, not only, beyond dance, but also, and above all, to the forms of production of corporealities related to the insurgent social movements. To do so, we started from the notions of Social Choreography (Hewitt, 2005) and Choreopolitics and Choreopolice (Lepecki, 2012). Our fieldwork in Buenos Aires, impelled us to immerse ourselves in critical Latin American and decolonial thinking, which in resonance with the chosen study cases, led to the formulation of situated metaphors: decoreographic and aesthetic affective bodies, in order to weave and articulate “feelingthoughts” generated from incarnated experiences.*

KEYWORDS: Choreography, Choreographic, Decoreographic, Aesthetic Affective Corporalities, Politics, Esthetic, Decoloniality, Feminisms, arteMA, Danza Comunitaria, El Siluetazo



# Índice

<b>Introdução</b>	<b>16</b>
-------------------	-----------

<b>1. Metodologias/Pretextos: Entre Os Estudos De Performance, A Pesquisa Bibliográfica e Documental, A Observação Participante, A Auto Etnografia, A Etnografia Sensorial, O Sentipensamento Decolonial e Perspetivas Feministas</b>	<b>27</b>
---	-----------

## PARTE I

<b>I. 1. Perspetivas e Pontos de Partida sobre as Relações entre Estética e Política</b>	
34	
<b>I. 2. Coreo-Grafia</b>	
40	
<b>I. 3. Coreografia Expandida</b>	
45	
<b>I. 4. O Coreográfico enquanto Campo de Investigação</b>	
51	
I. 4.1. Coreografia e Memória: Arquivos em Movimento	
51	
I. 4.2. Coreografia, Dança e Política: Prática e Dispositivo	
52	
I. 4.3. Mobilização	
55	
I. 4.4. Coreografia Social	
57	
I. 4.5. Da Política e Do Político	
59	
I. 4.6. Da Macropolítica e da Micropolítica	
61	

I. 4.7. Coreopolítica e Coreopolícia

65

I. 4.8. Coreografia, Dança e Movimentos Sociais

67

I.4.8.1. *Un Violador En Tu Camino*

70

I. 4.9. Do Coreográfico

73

**I. 5. Imaginação e Política: breves casos de estudo incidentais**

75

I. 5.1. *Escena Política*

76

I. 5.2. Izquierda.Derecha.Izquierda

78

I. 5.3. *Monumentos en Acción: construcción de una memoria colectiva*

82

I. 5.4. Mar de Gente

86

I. 5.5. *Arpilleras Políticas*

88

**PARTE II**

**II. 1. Das Geo Corpo Políticas do Pensamento Crítico Latino Americano:**

**Epistemologias Decoloniais, Populares e Ancestrais 93**

II. 1.1. Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade 94

II. 1.2. Colonialidade do Poder 97

II. 1.3. Colonialidade do Saber 98

II.1.3.1 Podem os não europeus pensar? 103

II. 1.5. Colonialidade do Género	106
II. 1.6. Colonialidade do Ser	113
II. 1.7. Estesia Decolonial: Temporalidades Relacionais, Estéticas Fronteiriças, Pluriversidades e Comunalidades	121
II. 1.8. Da Decolonialidade	130
<b>II. 2. Rodolfo Kusch e a Estranha Sabedoria da América Profunda</b>	<b>133</b>
II. 2.1. Geocultura: Um Pensamento Gravitado pelo Chão	135
II. 2.2. A Sedução da Barbárie: Análise Herética de um Continente Mestiço	138
II. 2.3. O Fedor e a Negação no Pensamento Popular: entre o pensamento causal e o pensamento seminal	144
II. 2.4. A Fagocitose e o “Estar Sendo”	147
II. 2.5. Para uma Estética do Americano	151
<b>II. 3. Leituras da Crise: do Inconsciente Colonial à Libertação dos Saberes do Corpo, Saberes do Vivo</b>	<b>156</b>
 <b>PARTE III</b>	
<b>III. 1. Deslocamentos, Desobediências, Decolonialidades e Desaparecimentos</b>	<b>165</b>
III. 1.1. Do Corpo às Corporalidades Estéticas	171
<b>III. 2. Das Proposições Decoreográficas e das Corporalidades Estésico Afetivas na Argentina</b>	<b>172</b>
III. 2.1. Vomite Todo Aqui: Das Vanguardas aos Ativismos Artísticos aos Feminismos Populares e Decoloniais do Sul: o caso de <i>arteMA</i>	

<i>colectivo de artistas</i>	173
III. 2.1.1. Das Vanguardas às Pós-vanguardas dos Ativismos Artísticos na Argentina	177
III. 2.1.2. Das Quatro Conjunturas dos Ativismos Artísticos	187
III. 2.1.3. Da Performance e dos Ativismos Artísticos Argentinos	192
III. 2.2. Dos Feminismos Populares e Decoloniais do Sul:	
Da Historicidade dos Feminismos Latino Americanos	197
III. 2.2.1. Quarta Vaga Feminista desde o Sul	200
III. 2.2.2. Contributos Macro e Micropolíticos da quarta vaga de feminismos desde o Sul	202
III. 2.3. Da Imaginação Criadora-transformadora-sanadora	
- o Contra dispositivo Decoreográfico:	
Vomite Todo Aqui do <i>arteMA Colectivo de Artistas</i>	211
III. 2.3.1. Vomite todo Aqui: Um Ritual Poético Sanador	214
III. 2.3.2. Enredos Coreopolíticos, Macro e Micropolíticos no colectivo arteMA	219

### **III. 3. Danza Comunitaria : Decolonizar a Dança, Sentimovimentos e Corporalidades**

<b>Estésico Afetivas</b>	223
III. 3.1. O Decoreográfico nas Práticas da Danza Comunitaria	225
III. 3.2. Das Corporalidades Estésico Afetivas na D.C	226
III. 3.2.1. Espaços Não Excludentes e Não Convencionais	228
III. 3.2.2. Elenco Integrado e Móvel	234
III. 3.2.3. Função de Ativação e Co-ordenação da(o)s coreógrafa(o)s e a Construção Coletiva de Obra	236
III. 3.3. Sentimovimentos Decoloniais	239
III. 3.4. Dança, Inconsciente e da Imaginação	

Criadora-transformadora-sanadora	245
III. 3.5. Dança e Comunidade: do Paradigma Imunitário ao Impessoal à Decolonialidade Comunal	255
III. 3.6. Enredos Coreopolíticos, Macro e Micropolíticos na Danza Comunitaria	257
<b>III. 4. El Siluetazo : Retornos do Reprimido e Espetros do Ancestral</b>	263
III. 4.1. Da Silhueta	267
III. 4.1.1. Da Silhueta na Arte	267
III. 4.1.2. Da Silhueta como Forma Memorial	270
III. 4.2. <i>El Siluetazo</i>	274
III. 4.2.1. Silhuetas que nos olham	274
III. 4.2.2. A Silhueta Socializada	276
III. 4.2.3. Siluetazo enquanto Dispositivo Contra Visual e Decoreográfico	277
III. 4.2.4. Enredos Coreopolíticos, Macro e Micropolíticos no Siluetazo	282
<b>Conclusão</b>	286
<b>Bibliografia</b>	294
<b>Sitiografia</b>	309
<b>Lista de Figuras</b>	313
<b>Lista de Anexos</b>	314





## INTRODUÇÃO

So, the question then becomes, for contemporary dance and performance: what are the conditions of the situation we find ourselves in today, in the extremely expanded West and its ever more expanded warzones, making art, choreographing, dancing, writing books, creating work, teaching and learning and gathering and fighting and despairing and studying the situation and then returning for more fighting and more despairing, more working and more art making, and more theory and more love making, and usually more death and more sadness than joy? (Lepecki, 2016, p.2)



## INTRODUÇÃO

*Ch'ixi*, é a metáfora desenvolvida por Silvia Rivera Cusicanqui (2018), para expressar a potência dos antagonismos. *Ch'ixi*, é uma palavra em língua aimará<sup>1</sup> (aymar aru), que designa uma cor, composta por pontos negros e brancos justapostos, que de longe se percebe como uma espécie de cinzento, o que em expressão popular portuguesa, talvez, corresponda ao dizer: “cor de burro quando foge”. Esta terceira cor, nem negra, nem branca, resultado da coexistência entre cores opostas, produz uma espécie de penumbra cognitiva, criando uma imagem que consideramos profundamente eloquente e que adotamos, como estrutura e atmosfera da presente dissertação. Esta pretende-se uma dança que trança e destrança elementos diversos, movimentos, sentipensamentos<sup>2</sup>, pensadores e vivências, que por vezes chocam entre si, não procurando a síntese ou solução: “Lo *ch'ixi* constituye una imagen poderosa para pensar la coexistencia de elementos heterogéneos que no aspiran a la fusión y que tampoco producen un término nuevo, superador y englobante.”(Cusicanqui,2015, p.7).

A primeira parte, desenvolve-se, sobretudo, a partir da teoria crítica europeia e anglo-saxónica, através da qual, problematizamos a noção de coreografia, enquanto conceito operativo que permite pensar as relações entre a estética e a política. A segunda, constrói-se a partir de uma aproximação ao pensamento crítico latino-americano, no qual fomos impulsionadas a submergir-nos, fruto do envolvimento situado e *sentipensante*, na fase de trabalho de campo em Buenos Aires e por uma viagem, feita nas províncias de Salta e Jujuy, localizadas na zona andina da Argentina. Movimento que nos inspirou a mergulhar na obra de Rodolfo Kusch, com a qual desenvolvemos uma estranha e misteriosa afinidade. Por último, a terceira parte, encontra-se ancorada nos estudos de caso, uma dança integradora entre norte e sul, nascida desde o desejo intuitivo e do nosso movimento de deslocamento de Lisboa para Buenos Aires. Esse “entre” um norte e um sul geopolíticos, constitui um posicionamento fronteiriço, entendido enquanto espaço que possibilita a justaposição, por oposição à vontade de fusão, ou mesmo, à ideia de mestiçagem que, como aler-

---

1 A língua aimará é a língua falada, em distintas variantes, pelo povo aimará na Bolívia, no Peru, no Chile e no noroeste da Argentina.

2 O sentipensamento é um conceito nascido na América Latina e indica o processo mediante o qual colocamos para trabalhar conjuntamente o pensamento e o sentimento. É articulação complementar de duas formas de interpretar a realidade, a partir da reflexão e do impacto emocional, integrando num mesmo ato de conhecimento o sentir, pensar e agir. Sentipensamento é um conceito que aparece na literatura e teoria crítica latino americana e decolonial, como forma de integrar as divisões do pensamento ocidental, expressando a relação intrínseca entre sentir (que inclui o sensorial e o emocional) e o pensamento.

ta Cusicanqui (2018), pode neutralizar as forças próprias da contradição. Permitir-se ser atravessada pelas tensões e desconfortos causados pelas múltiplas contradições e antagonismos inerentes ao gesto político da prática de um sentipensamento encarnado, situado e (trans)fronteiriço, revelou-se um dos aspetos mais desafiantes e transformadores desta investigação. Escolhemos a citação de abertura desta introdução, como forma de ilustrar, não o lugar em que nos encontramos hoje, a mais de quatro anos após o início do processo de investigação, mas como forma de situar o nosso ponto de partida: o momento em que estala uma crise, quando uma coreógrafa sente, intui e capta nos ares do tempo, que os (seus) movimentos e desejos são coreografados, por forças e estruturas que lhe estão ocultas e que parecem afastá-la de experiências potentes. Este estudo, parte do alinhamento com considerações de um conjunto de pensadores contemporâneos, tão díspares nas suas proposições, localizações geopolíticas e lugares de fala como, Roberto Esposito, Peter Pál Pelbart, Silvia Rivera Cusicanqui ou Suely Rolnik, que afirmam, vivermos na atualidade uma “crise do comum”. Partindo da percepção da crise das formas de vida, desde a conjuntura atual no mundo ocidental e ocidentalizado, fomos descrevendo um movimento muito mais profundo do que inicialmente prevemos, em direção a um passado de ecos longínquos, profundos e ancestrais. A breve arqueologia da etimologia palavra latina “crise”, revela-nos dois sentidos: risco e oportunidade. Uma crise, micro ou macropolítica, implica atravessar um momento, em que estruturas estabelecidas, ossificadas, são colocadas em causa, num estado de tensão entre partes distintas e conflituosas. Esta fricção, brinda a oportunidade, não isenta de perigos, de reconstrução das configurações, internas e externas, que deixaram de dar passagem ao movimento das forças vitais. Esta oportunidade arriscada, a que nos convida ou impele uma crise, pode dar origem à transformação das percepções, emoções e estruturas, ou à estagnação conservadora, ao retrocesso, em direção ao obsoleto conhecido, face ao misterioso desconhecido. Neste sentido e por deformação profissional, associamos as forças vitais, ao movimento e à transformação por ele criada, de passagem de uma forma para outra, de um estado a outro. Transição que será também, a das formas hegemónicas de organização, impostas pelos estados nação, para proposições de auto-organização coletiva. Apesar de oscilarmos constantemente entre norte-sul, micro e macro, consciente, inconsciente, erudito, popular etc., foi-nos sendo revelada a necessidade de encontrar uma integração/justaposição, destas divisões criadas pelo pensamento moderno colonial. É-nos particularmente grata, a imagem do fractal, que encontramos desde a matemática até vários tipos de couve, na qual, o todo não é a soma das partes, mas cada parte contém o todo, numa forma de totalidade, não totalitária. Neste sentido, as transformações micro e macro políticas, aparecem profundamente relacionadas

e deixam de poder ser pensadas como esferas separadas. A integração, aparece como uma espécie de oposição complementar, funcionando como um puzzle, no qual, a integração de peças, ocorre através da justaposição de diferentes partes, cada qual, contendo, na sua diferença, a totalidade do puzzle. Acontece que, o nosso puzzle, está em constante movimento, pelo que as peças e os encaixes entre as mesmas, não pretendem permanecer fixos, caindo nos paradigmas de generalização e universalização sobre o “grande puzzle”, antes funcionar como articulações, dobradiças situadas, proposições efémeras, provisórias não deterministas e metáforas operativas de relações. Micro puzzle fractal, parte de um “pluriverso”<sup>3</sup> de puzzles (im)possíveis.

Encontrámos no pensamento andino, a ideia de *Pachakuti* (do quíchua *Pacha Kutiq*), que expressa a dupla dimensão de catástrofe e renovação, em ressonância com a formulação ocidental de *Crise* (do latim *Crīsis*). *Pachakuti*, é um conceito de sentidos múltiplos e complexos. Um deles, é o de *Pacha*, que se refere a uma noção de tempo-espço, relacionado com a alternância da dança entre o Sol e a Lua, a mudança das estações, a ciclicidade das colheitas etc. Em suma, do movimento provocado pelos ciclos da Vida. *Kuti*, significa reviravolta, uma mudança radical nos eventos temporais e espaciais. *Pacha*, está relacionada com a terra e os seus ritmos, e *Kuti*, tem a ver com retorno e transformação, uma espécie de renascimento do ser humano, produzido a partir de fenómenos climáticos e de grandes movimentos sociais, que provocam mutação das consciências e, por consequência, à transformação dos modos coreográficos de organização das formas de vida. Segundo a cosmovisão andina, da mesma forma que a natureza se expressa de maneira cíclica, como o dia e noite, na própria existência dos seres humanos, existem ciclos mais ou menos prolongados de luz e escuridão. Um desses ciclos, corresponderia ao período de quinhentos anos, aproximadamente, que vai desde o processo de colonização até aos dias de hoje. Neste sentido, na atualidade, estaremos a transitar um novo *Pachakuti*, desta feita, no sentido oposto ao anterior (que terá sido como uma noite escura), na direção de uma nova luz. Deste modo, este retorno, será no sentido de uma renovada reverência pelas forças da natureza, num movimento feminino, o qual implicará, outros modos relacionais, outras linguagens e formas de expressão e outros entendimentos de comunidade. Tratar-se-á de um outro “viver juntos”, fundado já não na dominação, no controlo e na certeza, antes na recetividade, na coexistência dos opostos e na sua complementaridade. Numa reciprocidade e em formas do cuidado e da reprodução da vida, capazes de restaurar

---

3 A *pluriversidade* é um conceito da teoria decolonial que defende a pluriversidade enquanto projeto universal, ou seja, a coexistência de distintas cosmovisões e formas-de-vida. Esta articulação surge como posicionamento crítico face à homogeneização provocada pela cultura hegemónica global, a qual torna um paradigma regional (cultura ocidental) em paradigma universal.

a dignidade das formas de vida no planeta. Assim, a invasão e a dominação do seu mundo pelos castelhanos, terá sido concebida, por vários povos originários, como *Pachakuti*. O mundo de cabeça para baixo”, como descrito por Waman Puma de Ayala<sup>4</sup>. No século XVI, encontramos então, um duplo fenómeno histórico, por um lado, a celebração da expansão e dominação da cultura ocidental, e por outro, a experiência imposta às populações originárias, a de um mundo violentamente transformado: “la revolución colonial, festejada como triunfo desde la perspectiva Castellana y luego Europea y el *Pachakuti*, el vuelco del mundo tornado al revés, desde la perspectiva de los Aymaras y Quechuas en Tawantinsuyu como así también Nahuatl, Tojolabales, Maya- quichés, Zapotecas, etc.” (Mignolo, 2006, p.3).

Se as formas da vida têm estado, ao longo dos tempos, e em distintas culturas, no centro das reflexões da humanidade, “o comum”, reaparece envolto na urgência vital de ser problematizado no contexto global da atualidade. Da crise climática, que coloca questões fundacionais sobre o lugar do humano no planeta, até aos modos de produção pós fordistas, que envolvem o trabalho imaterial, resultante do chamado capitalismo tardio, cognitivo e conectivo, e que exigem o exercício de capacidades profundamente relacionadas com a língua, enquanto dispositivo hegemónico de captura, parecem colocar-nos no seio de uma crise das formas de vida ocidentais. As dinâmicas fundadas nas capacidades imateriais e criativas do humano, parecem ser simultaneamente acompanhadas pela sua apropriação e privatização, por parte das mais diversas formas empresariais, institucionais e estatais, levando por um lado, a uma crescente fragmentação e atomização do tecido social, e por outro, a uma dissociação das potências afetivas e de co-imaginação que emergem no encontro entre corporalidades. Não podemos deixar de lembrar, que uma das estratégias das ditaduras, de Portugal à Argentina, tem sido a proibição explícita dos encontros. Nas democracias atuais, não se tratará apenas de proibições disciplinares, mas de modos de produção imaterial e de produção de subjetividade, que introjetam os seres, na direção de projetos individuais de empreendedorismo ou dos paroxismos dos *selfie* nas redes sociais. As formas do poder dominante, parecem querer separar-nos das nossas potências vitais, expropriando-nos das formas comunitárias e comunais, isolando-nos, sedentarizando-nos, dissociando-nos do materialismo sensível do corpo, incentivando relações transacionais e de instrumentalização dos outros, que facilmente reproduzem vagas de tristeza, angústia, medo, raiva e ressentimento e sobretudo, que podem produzir sensações e perceções de impotência: “Não era depressão era capitalismo”, é uma frase grafitada em diversas línguas e em diversas partes do mundo, por parte dos movimentos sociais insurgentes.

---

4 Felipe Huaman Poma de Ayala (1535 -1616), conhecido como Guamán Poma ou Wamán Poma, era um nobre quechua célebre por narrar e denunciar o maltrato dos nativos andinos pelos espanhóis após a conquista.

Impotência, na impossibilidade de co-imaginar e cocriar, modos de existência em consonância com os movimentos vitais, movimentos da criação. Porém, como foi demonstrado por autores como Foucault (1962), o poder não é absoluto, mas uma relação de forças, necessariamente móvel, instável, e portanto, passível de ser redefinido, como um campo afirmativo de jogo entre possibilidades distintas e mesmo antagônicas, o que implica indeterminação e uma eventual reversibilidade de posições. É neste sentido, que nos parece necessário rever, questionar e experimentar, com as formas de organização, de convivência e de produção de subjetividade das corporalidades, por forma a destrinçar quais se constroem como sujeitos políticos. Em suma, repensar as formas de composição coreográfica dos movimentos da própria vida e a partir deste recorte, consideramos crucial gerar pensamento em torno às relações entre estética e política, partindo da articulação do coreográfico enquanto campo de investigação transversal, capaz de oferecer instrumentos, que iluminem aspetos relacionados com os movimentos, as práticas das corporalidades e as suas formas de organização e de reprodução. Assim, o ponto de partida desta pesquisa, localiza-se na problematização das relações entre estética e política, partindo da Coreografia, enquanto conceito operativo, na linha de pensamento aberta pela Coreografia Social, proposta por Andrew Hewitt (2015), e pela Coreopolítica e Coreopolícia articulada por André Lepecki (2012). Deste modo, debruçámo-nos sobre a organização do movimento na construção estético política de formas coletivas. Para tal, começámos por abordar o pensamento coreográfico, no interior do projeto abrangente da epistemologia ocidental, construindo um caminho que nos permitiu vir a considerar, construções alternativas à modernidade, em particular, através de aproximações ao pensamento crítico latino-americano e decolonial e às práticas inscritas e situadas em e desde o sul da América. Isto, porque não será possível, pensar alternativas aos modos de vida capitalista, nos quais estamos inevitavelmente imersas e imersos, sem considerar a sua íntima relação com o movimento coreográfico de expansão “civilizacional”, realizado pelo colonialismo imperial iniciado no séc. XVI: “It is impossible to think about the development of capitalism without thinking about its co-development with colonialism. One rubs the other’s back.” (Lepecki, 2016, p.12).

A colonialidade, refere-se ao modelo de poder que emergiu como resultado do colonialismo, mas em vez de se limitar às relações de poder formais entre dois povos ou nações, refere-se à maneira como o trabalho, o conhecimento, as relações de autoridade e as relações intersubjetivas, são articuladas entre si, através das agendas do mercado capitalista mundial, fundadas na ideia de raça, de classe e nas diferenças de género. Assim, embora o colonialismo preceda a colonialidade, a colonialidade continua após o fim do mesmo, fazendo-se carne através dos manuais escolares,

nos critérios do bom trabalho académico, na cultura, na arte, no senso comum, na autoimagem, nas aspirações dos sujeitos, expandindo-se a todos os aspetos da vida. Todavia, salientamos, que a colonialidade não afeta todos os sujeitos de igual forma, pois esta é organizada segundo estruturas hierárquicas de poder, que privilegiam uns, em detrimento de outros. O projeto colonizador da América, forneceu o modelo de poder e as fundações sobre as quais a identidade moderna terá sido construída. Assim, a modernidade, tantas vezes considerada a partir da revolução industrial do séc XIX, terá origens mais distantes.

No início do séc. XV, ocorreu na Europa, o fenómeno de privatização das terras que terá coincidido com a que ficou conhecida como Caça às Bruxas, bem como, com o início do processo de colonização, que a “classe capitalista”, usou para expandir a mão-de-obra europeia, usando a dominação e o trabalho escravo dos povos dominados. Deste modo, a modernidade/colonialidade, deverá ser situada na transição do feudalismo para o capitalismo, tanto na Europa como na América (Federici, 2010). Novas identidades, foram criadas no contexto da colonização europeia nas Américas: europeu, branco, índio, negro, mestiço etc. Uma característica desse tipo de classificação social, reside no fato, de que a relação entre os sujeitos, é de dominação e de controlo, ou seja, certas identidades exercem poder, impõem as suas perceções e formas de vida e tem privilégios sociais sobre outras, que são subalternizadas. A modernidade, tem portanto, um lado simultaneamente obscuro, invisibilizado e constitutivo: a colonialidade. Neste sentido, a colonialidade do poder, assentaria em três pilares fundamentais: o conhecimento (espistemologia), o entendimento ou compreensão (hermenéutica) e o sentir (estesia): “La matriz colonial del poder es en última instancia una red de creencias sobre las que se actúa y se racionaliza la acción, se saca ventaja de ella o se sufre sus consecuencias.” (Mignolo, 2010, p.12). Essa rede de crenças, conscientes e inconscientes, que se entrelaçam em distintas dimensões da existência, tem como propósito, a naturalização da perspetiva ocidental, produzindo uma espécie de efeito mágico, ao fazer crer, que o mundo já está coreografado de antemão, que apenas pode ser de determinada maneira e num sentido determinado, apresentando-o como uma totalidade universal. A totalidade não totalitária, que propõe a decolonialidade, refere-se à coexistência de várias totalidades; culturas e cosmovisões diversas, defendendo uma heterogeneidade histórica, que desloca para a periferia a história universal (imperial e eurocentrada), e faz explodir uma *pluriversidade*: “El concepto de colonialidad ha abierto la reconstrucción y restitución de historias silenciadas, subjetividades reprimidas, lenguajes y conocimientos subalternizados por la idea de totalidad definida bajo el nombre de modernidad y racionalidad.” (Mignolo, 2010, p.14). Deste modo, a colonialidade, constitui-se enquanto discurso e

prática, que define explícita e implicitamente, a inferioridade natural de determinados sujeitos, bem como, a colonização da natureza, reduzindo-a ao estatuto de matéria-prima e de recurso, para a produção de bens de consumo para mercado global transnacional. A decolonialidade, diz respeito às formas do pensar, do sentir e do fazer, distinguindo-se da descolonização, enquanto termo criado durante a Guerra Fria, referente ao processo de desterro dos colonizadores e de devolução das terras aos povos nativos. Os dois termos não coincidem, uma vez que os novos estados-nação, tanto nas Américas, como em África e na Ásia, deram continuidade às mesmas estruturas políticas, económicas, cognitivas (epistemológicas e hermenêuticas), afetivas e sensíveis, estabelecidas pela colonização, só que agora, assumidas por mãos locais, no exercício de uma colonialidade internalizada. Para Mignolo (2016), enquanto o conceito de democracia da Grécia antiga, funda a teoria política europeia, nas Américas, os legados da teoria política, provêm das formas comunais das nações indígenas, legado esse, do qual brota o próprio conceito de decolonialidade. Assim, a opção decolonial, distancia-se das posições pós-modernas, pois ambas, constituem vias distintas de crítica à modernidade. Ou seja, as posições da crítica europeia à modernidade europeia, que incluem a escola de Frankfurt, a pós-modernidade e o pós-estruturalismo, procurariam modernidades alternativas, enquanto o pensamento decolonial, criado a partir das histórias periféricas e subalternizadas pela modernidade, se constituiria, a partir das construções alternativas à própria modernidade (Mignolo, 2016).

O movimento de desprendimento, é um gesto proposto pela teoria decolonial, que abraçamos nesta dissertação, como fruto de um processo ancorado numa experiência autoetnográfica, e que parte da ideia de abandono ativo, ainda que parcial, das formas de conhecer coloniais que modelam as nossas subjetividades modernas. Pensar e viver decolonialmente, implica o gesto de desapego dos arquivos cognitivos e afetivos construídos pela modernidade ancorada na colonialidade e no patriarcado. A necessidade vital de desprendimento das ficções naturalizadas pela matriz colonial de poder, é o que a decolonialidade transforma em processo, partindo do princípio que a modernidade produz feridas: racistas, coloniais e patriarcais. O gesto decolonial implica, antes de mais, uma viragem epistémica, aprender a desaprender, para reaprender de outras maneiras e desde outros lugares. Este movimento implica, não apenas uma mudança dos conteúdos, mas também, e sobretudo, uma transformação dos próprios “termos da conversa”, ou seja, das formas relacionais que determinam, quem aparece e quem pode falar, quem é ouvido e desde que lugar. Desprender-se dos paradigmas modernos coloniais, implicaria então, mover-se em direção a um geo corpo política do conhecimento (Mignolo, 2010, p.17). A geo corpo política do conhecimento, seria

a resposta decolonial à biopolítica proposta por Foucault, que demonstra formas como o poder opera sobre os mais diversos aspetos da vida. A geo corpo política, propõe uma epistemologia que desloca o “penso, logo existo” cartesiano, para um “é-se do lugar desde onde se pensa.” (Mignolo, 2010, p.17). Como lugar desde onde se pensa, entendemos um pensar situado, profundamente encarnado e em relação ao “chão” empírico no qual se desenvolve, o que implica a delineação e recorte de posicionamentos ou posicionalidades, a partir dos *sentipensamentos* e das *corazonadas* das corporalidades. Os pensares e fazeres decoloniais, não pretendem constituir-se como subsidiários da divisão entre teoria e prática, pelo contrário, questionar o pensamento dicotómico moderno, religando, sentir e pensar num *sentipensar*, ou, a razão e a emoção, num *corazonar*, são proposições tangíveis disso mesmo. Deste modo, a decolonialidade propõe-se como força política, ética e epistémica, que floresce no seio da sociedade global, propondo um foco nas historicidades e gestos que se produziram e produzem desde as margens dos Estados e dos modos corporativos de existência. No entanto, à margem, não quer dizer fora, mas nas fronteiras. Daí a necessidade de construir imaginários políticos fronteiriços, que ao mesmo tempo que não neguem a continuidade da modernidade e as suas influências, se situem numa multiplicidade de histórias locais: “Al ser una opción y no un universal abstracto, la decolonialidad ofrece multiplas caras. Cada una de ellas surge de las diversas historias locales al rededor del mundo.” (Mignolo, 2016, p.17). Neste sentido, a decolonialidade, para além de uma trama de discursos e práticas, funciona como um conector e articulador de processos históricos passados e presentes, subalternizados pela matriz colonial de poder.

Este estudo demandou, desde logo, uma articulação e posicionamento da Coreografia em relação aos discursos da teoria crítica contemporânea, abrindo-se ao conceito de performance e a uma visão expandida, inacabada e não determinista do que os modos e gestos coreográficos podem (re)significar e fazer, através das suas imaginações, invenções, invocações, recuperações e incorporações, nas práticas das corporalidades do passado e do presente. Ao propor a América Latina como contexto de investigação, pretendeu-se levar a cabo, um descentramento de contextos que considerámos dominantes e hegemónicos (o europeu e anglo-saxónico) e, deste modo, ir ao encontro de um conjunto de questões geopolíticas complexas, que envolvem as relações intrincadas entre colonialismo, modernidade, capitalismo e patriarcado. A escolha da Argentina, especificamente Buenos Aires, para levar a cabo o trabalho de campo desta pesquisa, prendeu-se com a longa e prolífera historicidade das relações entre arte, política e os ativismos dos movimentos sociais. Esta “tradição”, remonta até ao início do séc. XX, a partir das ações dos primeiros grupos de ar-



tistas anarquistas, que enquanto artistas do povo, usavam a gravura como ferramenta política. Durante os anos sessenta, houve um movimento intenso de cruzamento entre as vanguardas artísticas e as vanguardas políticas, e mesmo durante o terror da ditadura de 1973, o movimento de defesa dos direitos humanos, teve a lucidez e a coragem, de usar recursos estéticos, como modos de intervenção pública, por forma a tornar visíveis a nível internacional, as denúncias do intolerável. Um dos casos mais paradigmáticos, continua a ser o das *Madres de Plaza de Mayo*, que até ao dia de hoje, com os seus célebres lenços (feitos de fraldas de pano) na cabeça e as fotos dos seus filhos, persistem em circular à volta da praça, todas as quintas feiras, num ritual coreográfico de recusa encarnada a esquecer os mais de 30.000 desaparecidos durante a última ditadura cívico militar. Esta linha de ação, mantêm-se na pós-ditadura, relacionada também, com outros movimentos sociais, dos quais destacamos os movimentos feministas decoloniais e populares do Sul, que grata-mente nos encontraram e inspiraram durante o nosso trabalho de campo em Buenos Aires.

Consideramos que estados corporais e acontecimentos, atmosferas e intensidades, não podem ser pensados e entendidos por fora da presença sensível das corporalidades, nem das texturas políticas que as enformam, ou seja, não existem como expressões isoladas, porque necessária e profundamente entrelaçadas com os processos sociais que lhes dão origem, numa dança constante entre micro e macropolítica. É neste sentido, que procedemos à escolha dos estudos de caso inseridos em três conjunturas políticas marcadamente distintas da história recente da Argentina. Em ressonância com ideia de crise, como pondo de partida para esta pesquisa, escolhemos três momentos de crise política e social na história recente da Argentina: o período de desde 2015 a 2019, correspondente ao governo de Mauricio Macri, inserido no Macrismo<sup>5</sup>, aquela que ficou conhecida como a “crise de Dezembro de 2001”<sup>6</sup> e a última ditadura cívico militar (1976-1983)<sup>7</sup>. Inscritos em cada um destes períodos, escolhemos três estudos de caso que operam nas fronteiras entre as prá-

---

5 O macrismo é um movimento político argentino de orientação económica liberal de corte populista, influenciado pela visão de Ayn Rand. Surgido em 2003, impulsionou os postulados ideológicos do empresário Mauricio Macri, a partir das suas experiências de governo da Cidade Autónoma de Buenos Aires (2003-2011) e como presidente da nação (mandato 2015-2019).

6 Os protestos na Argentina em 2001 ocorreram nos dias 19 e 21 de dezembro, em várias cidades da Argentina. Estas manifestações foram causadas pela crise económica que culminou com a renúncia do Ministro de Economia Domingo Cavallo e do Presidente Fernando de la Rúa.

7 O Processo de Reorganização Nacional (PRN) foi levado a cabo pela última e a mais sangrenta ditadura militar cívica que governa a Argentina entre o golpe de Estado de 1976 e a sua destituição em 1983. As forças armadas argentinas derrotam o governo constitucional de María Estela Martínez de Perón em 1976, recebendo o apoio de corporação e de parte da sociedade. As forças armadas violam sistematicamente os direitos dos cidadãos, levando a cabo desaparecimentos forçados, roubando bebés, entre outros crimes de lesa-humanidade. O objetivo do PRN foi estabelecer um modelo económico neoliberal usando o terrorismo de Estado, seguindo a Operação Condor, campanha de repressão política e terrorismo apoiada pelos Estados Unidos, implementada oficialmente em Novembro de 1975 pelas ditaduras de direita da América do Sul.

ticas artísticas e as práticas dos movimentos sociais ativistas: *arteMA colectivo de artistas*, *Danza Comunitaria* e *El Siluetazo*, como forma de indagar, situadamente, as relações entre micro e macropolítica. Assim, a partir do nosso movimento de deslocamento e desprendimento, apresentou-se-nos como necessário, considerar a forma como diferentes conjunturas e constelações histórico políticas se relacionam com as formas e os modos estético políticos que surgem em resposta às mesmas e que possibilidades gestam o gesto estético que opera nas fronteiras, transbordando e expandindo o campo social da arte e as suas possíveis implicações no pensamento sobre as práticas encarnadas nas formas de vida do presente e do por vir. Fruto de um intenso processo vivencial e auto etnográfico, de uma investigadora/coreógrafa, esta dissertação abre a possibilidade de que a produção de transformação, nas esferas da sensível e do político, requererá profundos processos de decolonização, ancorados na experiência própria, e passando pela integração de dimensões que foram, e continuam a ser, cindidas em várias áreas da existência humana. Partindo da abordagem à língua escrita, enquanto organismo vivo, e portanto, em transformação permanente, sentimos a necessidade de articular o termo “decóreográfico”, como forma de descrever a justaposição integradora de gestos decoloniais, com gestos coreográficos, criando um campo de tensão, entre práticas e formas que (des)organizam o mundo, (re)ligando práticas estéticas com opções decoloniais. Deslocar, desprender e desaprender situadamente, as formas coreográficas hegemónicas de organização e reprodução dos movimentos perceptivos e afetivos das corporalidades, será a tarefa do gesto decóreográfico.

Tal como nos interessa uma peça de dança que pense a própria dança, um filme que pense o cinema ou um poema que pense a literatura, não podemos deixar de refletir sobre os desafios, dificuldades e complicações da escrita desta tese, situada na tensão da contradição e antagonismo permanentes, constituintes da palavra a partir da qual floresceu este sentipensamento: Coreografia, a “escrita do movimento”, aqui traduzida numa “escrita em movimento”. Neste sentido, como articular o movimento e a captura, o controlo e a contingência, a memória e a presença, que subjazem às dimensões coreográficas da vida? Como mobilizar uma escrita, na qual a força vital do movimento persevere, inclusive, na interrupção e na paragem? Acreditamos na relevância de investigar a significação política da ação coletiva, por forma a intuir e discernir, que corporalidades e modos de existência ensaiam, aferindo e co-imaginando possíveis implicações dos movimentos e transbordamentos entre distintas esferas geográficas, temporais e sociais.

## 1. METODOLOGIAS/PRETEXTOS: ENTRE OS ESTUDOS DE PERFORMANCE, A PESQUISA BIBLIOGRÁFICA E DOCUMENTAL, A OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE, A AUTO ETNOGRAFIA, A ETNOGRAFIA SENSORIAL, O SENTIPENSAMENTO DECOLONIAL E PERSPETIVAS FEMINISTAS

Os caminhos metodológicos desenhados por esta pesquisa, assentam no cruzamento de vias distintas e complementares, em resposta à complexidade provocada pelo caráter (trans)fronteiriço do nosso estudo. Por um lado, investe-se numa revisão bibliográfica heteróclita e aprofundada, e por outro, na investigação da sua aplicabilidade conceptual na abordagem, tratamento e crítica dos estudos de caso, através da presença implicada e vulnerável, assumindo, desde logo, a dupla condição de investigadora/coreógrafa. Procurámos um desenvolvimento teórico que acompanhasse e ancorasse a nossa experiência em relação a duas fases distintas desta investigação. A primeira, correspondente aos dois primeiros anos de frequência curricular no hemisfério norte, em Lisboa, e aos dois últimos, correspondentes ao trabalho de campo e escrita, desde o hemisfério sul, em Buenos Aires, Argentina. Os Estudos de Performance, surgem como campo dos estudos académicos a partir da década de sessenta só século XX, abarcando grande variedade de conceitos que foram sendo integrados por áreas tão diversificadas como a antropologia, a filosofia, os estudos culturais, a literatura comparada, os estudos coreográficos e de dança etc. O fato dos Estudos de Performance, constituírem, em si mesmos, um campo expandido, compreendendo desde o estudo de formas mais estruturadas de arte, até os mais variados aspetos da vida quotidiana, inicialmente estudados pela antropologia cultural e pela sociologia, parece-nos particularmente útil no tratamento da problemática proposta, uma vez que esta se desenvolve nos interstícios das práticas artísticas e sociais, entre a micro e a macropolítica. A lente de análise oferecida, parece-nos particularmente relevante, devido não apenas à sua interdisciplinaridade, que nos permitiu atravessar distintas áreas de produção de conhecimento relevantes às questões levantadas, mas também ao considerar o próprio conceito de performance nos seus múltiplos sentidos e aplicabilidades. Antes de mais, convém destacar, que os Estudos de Performance, estão longe de constituir um campo consensual, encontrando-se em permanente oscilação e questionamento, demandando, por isso, uma rearticulação e redefinição por parte de cada investigação. Neste sentido, tomamos como ponto de partida, as perspetivas propostas por Diana Taylor, cujo trabalho desenvolvido na interceção entre os Estudos de Performance e os Estudos Latino Americanos (ou hemisféricos), produz ressonâncias com o nosso estudo. Para Taylor, a performance funciona como forma de conhecer e produzir conhecimento: “Performance, for me, functions as an episteme, a way of knowing, not

simply an object of analysis. By situating myself as one more social actor in the scenarios I analyze, I hope to position my personal and theoretical investment in the arguments.” (2003, XVI). Portanto, a noção de performance, diz respeito, simultaneamente, ao objeto de estudo e à própria lente metodológica dos Estudos de Performance. Ao considerar central, a incorporação (*embodiment*), este prisma, revela-se particularmente expressivo, num estudo sobre práticas que partem de questionamentos profundos sobre e a partir das corporalidades. No enquadramento dos Estudos de Performance, a incorporação resulta em atos de transferência da memória social e do conhecimento, através de comportamentos repetidos, da mesma forma que a palavra *répéter*, em francês, significa também, ensaiar uma obra de dança. Não obstante, Taylor alerta para o fato de aquilo que é considerado performance, constituir sempre um gesto situado, encontrando-se intimamente ligada com as suas condições sociais e políticas de surgimento: “To say something is performance amounts to an ontological affirmation, though a thoroughly localized one. What a society considers a performance might be a non event elsewhere.” (Taylor 2003, p.3). Desta forma, para os Estudos de Performance, a prática incorporada e situada, oferece uma forma de conhecimento complexo: “The understanding of performance as simultaneous real and constructed, as practices that bring together what have historically been kept separate as discrete, supposedly free-standing, ontological and epistemological discourses.” (Taylor, 2003, p.3). Parece-nos ainda relevante, evocar a noção de contingência desenvolvida por Shannon Jackson, a qual nos permite, não apenas ancorar os debates sobre arte e política em enredos específicos, mas também, servir como base de sustentação teórica: “It will also mean using contingency not simply to lament the encumbrances of performance but also as the basis for a theory of the infrastructural politics of performance itself.” (Jackson, 2011, p.21). Os Estudos de Performance, operam assim num alcance amplo, com zonas deliberadamente obscuras e indefinidas, incluindo práticas não discursivas, como forma de posicionamento político face ao privilégio atribuído ao discurso escrito por parte do logocentrismo moderno-ocidental: “The space of written culture then, as now, seemed easier to control than embodied culture. But writing was far more dependent on embodied culture for transmission than the other way around.” (Taylor, 2003, p.17). Os nossos estudos de caso, debruçam-se sobre o trabalho das *arteMA colectivo de artistas*, da *Danza Comunitaria* e do *El Siluetazo*, sendo que os dois primeiros, se referem a proposições que se desenvolvem na cidade de Buenos Aires até à data e o último, alude ao acontecimento estético político, que ocorreu na capital argentina durante os últimos anos da última ditadura cívico militar (1976-1983). Para o estudo deste último caso, levámos a cabo uma extensa pesquisa documental, bem como uma entrevista semidirigida. Em relação aos restantes

casos de estudo, em paralelo à pesquisa bibliográfica e documental e às entrevistas semidirigidas, usamos como metodologia de base, a observação participante. Proveniente da antropologia, o método da observação participante, foi inicialmente proposto por Bronislaw Malinowski, Evans-Pritchard e Margaret Mead nas primeiras décadas do século XX, estabelecendo-se enquanto prática metodológica para a investigação qualitativa, a qual implica o envolvimento do investigador no interior da comunidade que constitui o seu objeto de estudo, através da sua permanência ou contacto direto e frequente com os envolvidos. Deste modo, levámos a cabo um processo de observação e participação situado, continuado e intensivo, no seio dos diferentes processos de pesquisa, criação, apresentação e disseminação das práticas em estudo. Esta observação, ao mesmo tempo imersiva e crítica, permitiu-nos compreender, nas suas múltiplas dimensões, as práticas e os modos de organização usados, como se negociam processos de decisão, se elaboram e incorporam conceitos, de que formas se desenvolvem a criação de categorias e a atribuição de significados experimentados coletivamente, que incluem modalidades de apresentação e de disseminação dos processos. Esta observação participante utilizou como ferramentas: diários de campo, entrevistas semidirigidas e registos e arquivos fotográficos. Esta é uma investigação na qual a investigadora assume o seu envolvimento nas matérias abordadas, e portanto, a perda de uma suposta distância epistemológica. Neste sentido, em conjunto com a observação participante, na tradição de pesquisa de terreno da antropologia, usamos o complemento metodológico, da auto etnografia. A auto-etnografia é uma abordagem à pesquisa e à escrita, que procura descrever e analisar sistematicamente (grafia), a experiência pessoal (auto), para entender a experiência cultural (etno), (Ellis, 2004). Essa abordagem, desafia formas canónicas de fazer pesquisa e representar os outros (Spry, 2001), tratando a pesquisa como um ato político (Holman Jones, 2008). A crise de confiança no positivismo científico inspirada, tanto pelo pós-modernismo na década 80, como pelas teorias decoloniais, tem vindo a revelar formas de repensar, reformar e conceber os objetivos e as formas de investigação nas Ciências Sociais, ao reconhecerem-se limitações ontológicas, epistemológicas e axiológicas nas abordagens tradicionais. Neste sentido, começou a entender-se que os "fatos" e as "verdades encontradas", eram indissociáveis aos vocabulários e paradigmas que os investigadores usam para representá-los, reconhecendo tanto a impossibilidade, quanto o perigo das grandes narrativas e da sua suposta universalidade (Lyotard, 1984). Ao mesmo tempo, esta é uma pesquisa que pretende assumir, integrar e fazer uso, do conhecimento acumulado durante mais de dez anos de estudo em enquadramentos de investigação coreográfica nos contextos europeus, norte e latino-americano, por parte da investigadora. É neste sentido que usamos a autoetnografia, enquanto

abordagem à etnografia, que reconhece e acomoda a subjetividade, o afeto, a emocionalidade e a influência das idiossincrasias da investigadora na investigação, ao invés de intentar tornar invisíveis esses aspetos, ou de assumir que os mesmos podem estar ausentes ou ser neutralizados.

Ethnography is a process of creating and representing knowledge (about society, culture and individuals) that is based on ethnographer's own experiences. It does not claim to produce an objective or truthful account of reality, but should aim to offer versions of ethnographers experiences of reality that are as loyal as possible to the context, negotiations and intersubjectivities through which the knowledge was produced. (Pink, 2007, p.22).

Pink (2009), propõe a etnografia sensorial, como forma de inclusão no processo etnográfico, da reflexão sobre o que ela chama de “sensorialidade da experiência”, na prática e no conhecimento produzido pelos participantes da investigação. Esta abordagem à etnografia, reconhece a interconectividade de todos os sentidos e a importância da investigação multissensorial, não reduzida aos regimes sensoriais dominantes da cultura ocidental: o visual e o auditivo. A etnografia sensorial propõe, para além da recolha de dados da etnografia tradicional, a noção de uma produção de conhecimento, que não é apenas reflexiva, mas também construída através de um saber através da prática, através da corporalidade do próprio investigador, salientando a importância da partilha dos modos de fazer, mover, comer etc., com os participantes da investigação. Outro cruzamento metodológico, que foi sendo intuído ao longo do período de trabalho de campo, por necessidade de responder em reverberação com os modos de interação social percebidos e sentidos, na busca de uma alternativa à chamada “colonialidade do saber”, é o sentipensamento. Uma estética, ou melhor, uma estesia decolonial, considera a importância de pensar, a partir da experiência das corporalidades, mas já não a partir das corporalidades abstratas, que acabam (in)conscientemente por reproduzir o sujeito colonial (masculino, ocidental, branco, heterossexual e burguês), mas a partir, e/ou considerando, corporalidades subalternizadas pela matriz colonial (mulheres, indígenas, afrodescendentes, pobres, dissidências sexuais etc.), salientando a importância da experiência encarnada e da necessidade de um pensamento crítico que aborde o corpo, como sítio de experiência histórica, bem como a necessidade de resistir a tentações coloniais de separação entre um “eu” e um “outro”. A experiência corporal como lugar profundamente materialista do pensamento, é articulada na decolonialidade enquanto sentipensamento.

Este cuerpo que se vuelve un sitio de pensamiento o de lo que se llama el sentipensar, es un cuerpo que ya no está sometido a la superficie de la presencia. No es un cuerpo solamente objeto, objeto de

una abstracción, objeto de un deseo, de una proyección, no es un cuerpo que es solamente una imagen, un artefacto de lo visual, de la imagen del yo, sino que es un cuerpo que está relacionado, que se entiende como centro de experiencia y de pensamiento. (Vázquez, 2015, p.85).

Como neologismo, é introduzido, academicamente, por Orlando Fals Borda (1986), a partir dos relatos dos pescadores da costa atlântica colombiana, tendo sido sistematizado por Saturnino de la Torre como: “é a fusão de duas formas de interpretar a realidade, a partir da reflexão e do impacto emocional, até convergir num mesmo ato de conhecimento a ação de sentir e pensar.” (2001, p.1). O verbo sentipensar, tem sido recentemente usado por Arturo Escobar (2014), como forma de unir coração e mente, num “co-razonar”, como estratégia para enfrentar os desafios atuais, que implicam abordar as relações com a terra e os territórios, a partir das alternativas ao desenvolvimento, ao extrativismo, propondo mudanças do modelo civilizacional, inspiradas nos movimentos indígenas, afrodescendentes, ambientalistas, camponeses e feministas. O sentipensamento e o corazonar, integram duas dimensões aparentemente contraditórias, onde ambos aspetos se encontram intimamente entrelaçados através das corporalidades. Sentipensar é então, uma forma de pensamento complexo, não se trata tanto de um antagonismo, antes de uma complementaridade, de uma integração. Esta figura, pressupõe que o pensamento e o sentimento, implicam dinâmicas relacionais profundas, que envolvem processos de auto-organização que acontecem mediante a integração destas duas formas de relação. Esta pesquisa, encontra-se ainda alinhada com perspectivas feministas fundadas no desenvolvimento de metodologias que rompem com abordagens hegemónicas, cobrindo um leque variado e aberto de proposições que: “También suponen diferentes acepciones de la relación entre academia-investigación-activismo feminista que están íntimamente ligadas con las perspectivas epistemológicas.” (Salgado, Chau et al, 2019, p.22). Entre essas proposições, o desmantelamento do androcentrismo, evidenciando marcas de sexismo, racismo, classismo e outras formas de discriminação nas abordagens à investigação, através da implementação de processos de criação de conhecimento focados em formas de relação situadas e parciais, contribuindo para a transformação da ciência e da academia. Esta transformação, passará pela recuperação da noção de ciência enquanto prática social e do conhecimento científico, como produto que terá como finalidade, ser socializado, demonstrando que a transformação social, não é apenas uma aspiração utópica, mas pode ser transversal a todos os espaços, dos mais informais aos mais formais (Salgado, Chau et al, 2019). Investigadoras feministas de diferentes latitudes, questionam ainda, a concentração do poder científico nos países industrializados e a hegemonia do conhecimento centrado na América do Norte e na Europa, alegando a importância de reconhecer autoridade aca-

démica, nas ciências e nas pesquisas desenvolvidas nos países periféricos, os quais não são, apenas, subsidiários dos modos de conhecimento imperialistas. Com base nessas críticas, os deslocamentos provocados pelas críticas feministas, têm levado à inclusão cada vez maior de vozes e argumentos de autores situados no sul global (Espinosa, Gómez e Ochoa, 2014). Outra característica das metodologias feministas que integramos no nosso processo, passa por desenvolver pesquisas no seio de grupos sociais com semelhanças ao de origem da investigadora, por forma, por um lado, a validar o conhecimento próprio, e por outro, como maneira de escapar à posição e tentação colonial, de levar a cabo um estudo sobre realidades sociais, cujos códigos, afetos e fluxos das corporidades, poderão ser articulados, de forma muito mais apropriada e eloquente, pelos próprios sujeitos da experiência. Neste sentido, nos casos de estudo que escolhemos, os seus iniciadores, à semelhança da investigadora, têm origem numa classe média (pesem as diferenças de significados entre classe média no sul global e classe média no norte global), branca, adquiriram uma educação artística formal e têm um posicionamento político questionador do que é percebido enquanto hegemonia social. Ainda que durante a nossa investigação, tenhamos sido fortemente impactadas por outros encontros, por exemplo, com os *feminismos villeros* em Buenos Aires, isto é, feminismos populares nos bairros empobrecidos, onde as mulheres constroem hortas urbanas e organizam novas formas comunitárias de reprodução da vida, como os *comedores y merenderos* - infraestruturas coletivas onde se servem refeições aos habitantes do bairro, em particular às crianças, não nos sentipensámos capazes de tomar essa tarefa a partir do lugar de enunciação que ocupamos à data. Outros encontros prolíferos, prendem-se com práticas, rituais e epistemologias ancestrais, aos quais, não ousámos mais que aproximações pontuais nesta dissertação, necessariamente parciais e especulativas, pois um estudo aprofundado necessitaria uma investigadora munida de outros atravessamentos e experiências. Por último, salientamos que a pesquisa bibliográfica, determinante nesta trama, acompanhou todos os momentos da investigação, permitindo-nos ir enquadrando, em diálogo com pensadores e fontes diversas, as inquietações que mobilizaram este estudo. Parece-nos ainda importante referir, que o cruzamento das abordagens metodológicas propostas, é fruto, da construção de um posicionamento crítico e político, no seio dos modos de produção de conhecimento na academia contemporânea, e da convicção de constituir a abordagem mais adequada às possibilidades e características da investigadora, bem como aos contornos da investigação e às exigências levantadas pelos enredos e complexidades do nosso tema.



## PARTE I

I will, then, read “choreography” neither as aesthetics nor as politics but rather as articulation — not as one term in a relation but as a discourse, and performance, of that relation. (Hewitt, 2005, p.15)

## PARTE I

### I. 1. PERSPETIVAS E PONTOS DE PARTIDA SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE ESTÉTICA E POLÍTICA

Nos últimos anos, tem-se assistido, nos campos da filosofia política e da teoria crítica, à recuperação das relações complexas e nem sempre evidentes, entre estética e política. Neste fragmento, tecemos uma trama entre perspectivas contrastantes e complementares, que nos ajudam a ir articulando “o coreográfico”, enquanto campo de pesquisa, diferenciado e não unitário. Para autores como Jacques Rancière e Giorgio Agamben, desde uma perspectiva filosófica, arte e política são reconhecidas como atividades que se constituem mutuamente. Pelo contrário, Mark Franco, desde um ponto de vista histórico, considera as relações entre arte e política como conjunturais e Ana Vujanovitch, a partir da sociologia, elabora três modalidades de uma politicidade (*politicality*) da performance enquanto ato público, estabelecendo relações com a abordagem de corte marxista de Walter Benjamin, que coloca a ênfase nos modos de produção dos processos de criação.

Jacques Rancière (2000), em *Le Partage du Sensible*, diz-nos que a partilha do sensível, revela quem toma parte do comum, que a forma como se ocupam posições, definem competências e incompetências, revelando quem se torna visível e quem é invisibilizado, quem tem direito a ser ouvido e quem não tem voz. Rancière (2000), considera que o regime estético da arte, opera para além das questões do belo e do sublime, sendo responsável pelas partições do sensível (as relações e distribuições entre o visível, o invisível, o dizível e o não dizível), que conteriam o potencial de ativar novos modos coletivos de percepção e enunciação, criando novos vetores de subjetivação (Rancière, 2010, p.173). Para este autor, o elemento que funde arte e política, seria o que chama de desacordo ou dissenso: “Se existe uma conexão entre arte e política esta deve ser colocada em termos de dissenso, o âmago do regime estético.” (2010, p140). O dissenso, produziria uma rutura com os hábitos, comportamentos e valores que empobrecem a vida, os seus gestos e movimentos. Neste sentido, o dissenso é o elemento comum que definiria a política e a arte no interior do regime estético, ou seja, não seria apenas a arte que redistribui o sensório. Uma verdadeira política, deveria ser definida em termos estéticos, uma vez que para Rancière (2000), política constitui uma forma de intervenção no tecido do sensível. Neste sentido, a arte traria para a política, o que a política já conteria, ao tornar visível as divisões do sensível, uma articulação do campo político, intimamente ligada à noção de comunidade (Rancière, 2009, pp.60-65.). Em *O Mal Estar da Estética*, Rancière (2012), leva a cabo a distinção, entre o regime mimético ou representativo e o regime estético.

co. O regime mimético nascido na Grécia antiga, terá inaugurado a representação como forma de arte. A teoria mimética surge a partir da divisão das atividades humanas, a produção de coisas reais que, por sua vez, criam representações e coisas fictícias. Pesem as diferenças no interior do próprio regime mimético, encontramos um aspeto comum: a submissão ao parâmetro da realidade. Nesta conceção de arte como representação da realidade, verifica-se uma divisão entre a prática da arte e a prática da vida, ao existir um critério de identificação objetiva da realidade, que a torna suscetível de ser mimetizada. Para Rancière (2012), a dissociação entre arte e realidade, surge como resultado de uma divisão estabelecida pelo regime mimético, entre forma de ser (*aisthesis*) e forma de fazer (*poiesis*). Segundo o autor, a *aisthesis*, designaria a perceção sensorial, entendida como recetiva ou passiva, opondo-se ao intelecto. Já a *poiesis*, por sua vez, designaria a atividade de criar algo. Deste modo, o regime mimético ou representativo é ancorado numa divisão fundada na distância entre perceção e ação, entre o sensório e o intelecto, num dualismo que reflete a separação entre o mundo da vida e o da produção artística. No início do que a história da arte considera de modernidade, teria ocorrido uma transformação da própria ideia de representação. Filósofos e artistas, conceptualizam a experiência estética, emancipando-a da exigência mimética, movimento que resulta no processo de autonomização da arte. Tal movimento é dado, através da mudança de critérios representativos para critérios estéticos, ou seja, a prática artística, já não é apenas considerada sob critérios de representação, mas pela “pertença a um sensório específico” (Rancière, 2012, p.40). O novo regime, leva à conversão da centralidade dos modos de fazer (*poiesis*), pelos modos de ser (*aisthesis*), ou seja, agora a apreensão da experiência estética, não é apenas qualificada por critérios de habilidade técnica, a capacidade de representar a “realidade”, mas em virtude das suas propriedades sensíveis. Desvinculada da sua função representativa, a experiência estética, é alcançada através do “jogo livre” entre as faculdades intelectuais e sensíveis, como alternativa à imposição de uma realidade fixa e dominante. Para o filósofo francês, essas mudanças preservariam a experiência estética da supremacia da forma sobre a matéria e do intelecto sobre a sensibilidade, resultando na neutralização da submissão de coisas e pessoas, a faculdades e construções hegemónicas, uma vez que a experiência estética seria uma aposta pela igualdade dos sentidos, ao contrário do sistema de dominação identificado no regime mimético (Rancière, 2012, p.42). No entanto, parece-nos que o regime estético, é também ele fundado num gesto de suspensão da experiência estética em relação aos modos de (re)produção da vida, que propunha o regime anterior, mantendo uma distância entre ambas e confinando a experiência estética, à esfera de produção, no interior de uma suposta autonomia do campo artístico. Já o filósofo Giorgio Agam-

ben, elabora a coincidência entre arte e política, através do que chama de abertura de potências: “A arte é inerentemente política porque é uma atividade que torna inativos e contempla os hábitos sensoriais e os hábitos gestuais dos seres humanos e ao fazê-lo os abre a um novo potencial.” (Agamben, 2008, p.141). Ambos filósofos, consideram que o corpo e as suas capacidades ou potências, se manifestam num contínuo estético político, o que através das práticas artísticas, permitiria perturbar a formatação de percepções, hábitos e gestos, abrindo possibilidades para a criação de outras maneiras de perceber, sentir e agir. Este pensamento, que coloca no centro, o corpo, as suas relações sensíveis e capacidades performativas, tendo implicações na forma como podemos pensar as relações entre a coreografia, a dança e a política. Ressaltamos que ambos autores consideram esta relação quasi-ontológica entre estética e política no interior do campo artístico, não colocando em questão a sua suposta autonomia.

Mark Franko, elabora as relações entre dança e política como conjunturais, ou seja, como enredadas no conjunto de circunstâncias nas quais se inscrevem: “I would consider the political as very precisely the entanglement of these different forces and motives that partake of the personal, the artistic, and the institutional. Politics are not located directly “in” dance, but in the way dance manages to occupy (cultural) space.” (2017, p.5). A título de exemplo, podemos mencionar o trabalho que Susanne Maninng (2006) desenvolve sobre a coreógrafa Mary Wigman, no qual tece uma rede de relações entre a artista, o feminismo da época e as relações complexas e ambivalentes que a obra da artista manteve com o nacional socialismo na Alemanha. Partindo do reconhecimento de que a dança, enquanto forma artística, e os acontecimentos sóciopolíticos, acontecem em esferas distintas, o desafio não passará por identificar o político na dança, antes as articulações entre ambas atividades: “is not to locate the political in dance, but to ask instead, how is dance articulated with a political instance?” (Franko, 2006, p.7). Por outro lado, o autor rejeita o argumento de que a dança possa ser considerada como uma modalidade apolítica. Neste sentido, a dança será sempre ideológica, entendendo ideologia, enquanto meios cinestésicos e visuais, através dos quais, as identidades individuais se relacionam com os grupos sociais mais vastos (Franko, 2006). A dança teatral de carácter experimental, em rigor a partir do pós-modernismo americano da década de sessenta do século XX, começa a assumir um carácter subversivo face as estruturas do poder, o qual residia na capacidade de desconstrução, através de práticas críticas *vis-à-vis* as modalidades de movimento dominante. Nos Estados Unidos, transgressão dos modelos existentes surgiu, em grande parte, através do cruzamento da cultura culta e da cultura popular. A incorporação da arte popular, foi uma estratégia vital para alguns artistas que procuravam a democratização da vanguarda, inspi-

rados pelos valores tradicionais norte americanos de igualdade (Banes, 1999). Inseridos no contexto dos novos meios de comunicação social de massa, os artistas redefinem a dança no sentido da expressão do movimento de qualquer pessoa, independentemente da sua formação, utilizando, muitas vezes, o movimento quotidiano como material para as suas criações.

The avant-garde of the 60's, in its search for a way to remedy the various ruptures created by the system's culture - between the mind and the body, between the artist and the audience, between high art and low art, between art and science, and between art and life, paved the way for alternatives. (Banes, 1999, p.336).

Franko, acrescenta que a dança, pode mesmo tornar-se numa forma de protesto: “On a micro-historical level, dance may perform protest, a direct and local way of upsetting a power balance.” (2006, p.6). A sua capacidade de intervenção no espaço público, terá potencial político, na medida em que proponha um uso sem precedentes da circulação dos corpos no espaço público. Entre estes dois eixos, a desconstrução e o protesto, residiria a resistência das práticas coreográficas e de dança. O autor define resistência, como figura na qual, movimento e representação, são articulados de forma ambivalente (Franko, 2006). Nesta perspetiva, estética e política, aparecem como separadas, e será precisamente essa divisão, que permitirá estabelecer relações entre ambas: “aesthetics and politics are conjoined precisely inasmuch as they remain distinct” (Franko, 2006, p.8). Em resposta às complexas relações entre arte e a política, Ana Vujanovitch, vai elaborar três modalidades a que chama de politicidade: “the aspect of an artwork or art practice that addresses the ways it acts and intervenes in the public sphere.” (2013, p.181). O objetivo de Vujanovitch, não passa por criar distinções entre as práticas sóciopolíticas, por um lado, e em práticas de arte por outro, mas enfatizar a necessidade de pensar no interior de uma ampla e complexa rede de politicidade, como um dos aspetos que caracteriza toda e qualquer performance enquanto evento social. As três modalidades, não pretendem constituir categorias discretas, antes funcionar como uma espécie de grelha que facilite a análise, mas cujas partes não se excluem mutuamente, interagindo entre si e sobrepondo-se.

A primeira modalidade, *Political Content and the Concept of Engaged Performance*, diz respeito à noção de performance engajada ou comprometida politicamente e deriva da ideia de que a dança pode ser considerada uma forma de discurso social, capaz de falar sobre questões políticas como desigualdade, racismo ou ditadura: “In this sense, the role of the (political) performance, is to raise public awareness and to function as a critical commentary on a particular social problem.”

(Vujanovitch, 2013, p.186). Neste caso, os meios usados na performance, são considerados neutros e desprovidos de mensagens políticas, em contraste com os temas e assuntos abordados. Duas características desta modalidade, seriam, o seu caráter representacional, por um lado, e a assunção do lugar de excecionalidade da arte na sociedade, por outro. Consequentemente, sob esse ponto de vista, a dança poderia ser dividida em dança politicamente engajada e dança l'art pour l'art. Enquanto a dança engajada, lida diretamente com questões sóciopolíticas, a segunda, concebe a disciplina da dança, enquanto campo autónomo da criatividade humana, da expressão individual e da emancipação do corpo individual, livre da infraestrutura e da funcionalidade social (Vujanovitch, 2013, p.186). Vujanovitch (2013), destaca que ambas perspectivas, estão vinculadas a uma concepção do estatuto privilegiado e transcendental da dança enquanto arte. Seria precisamente, a partir dessa posição de exterioridade, que a performance de dança, seria capaz de falar sobre sociedade e política, ou que preferiria, não o fazer. O que ambas as posições negligenciam, é que a arte adquire, sob esse ponto de vista, um estatuto excecional, apenas em virtude da autoridade que lhe é outorgada, resultante da sua construção social. Acrescentamos nós, que esta posição, está relacionada, também, com privilégios relacionados com classe, raça e género, grande parte das vezes associados ao chamado mundo da arte. Ao considerar a sua posição de excecionalidade, como dado, e não questionando, o seu lugar enquanto prática social, esta abordagem à dança, limitaria o seu potencial crítico e político (Vujanovitch, 2013, p.187). No entanto, nos momentos nos quais, é proibido falar sobre certas questões sociais, esta modalidade de politicidade (politicality), poderá tornar-se útil, pois permite expressar a crítica a um modelo autoritário, num sistema semiótico que as instituições do poder, não conseguem decodificar. Um exemplo, seriam os primeiros “choreo dramas” que aparecem em Roma entre 1806 e 1808, durante a invasão da Itália por Napoleão. Criadas por Gaetano Gioi, eram peças de dança curtas, para os intervalos entre os atos de ópera, que falavam sobre tópicos sóciopolíticos controversos da época. A segunda modalidade, *Politicality of the Performance Medium: its materiality and discursive dispositifs*, situa-se na própria materialidade, forma e organização da performance (de dança) e pressupõe que o aspeto formal ou o dispositivo coreográfico, será em si mesmo político, não podendo ser considerado enquanto significante neutro. Essa modalidade, foi articulada nos anos 60 e 70, e influenciada por perspectivas do pós-estruturalismo, que entendem, significante e significado, como passíveis de ser separados. Partir do pressuposto, que a mediação da dança, é política em si mesma, implica que os meios usados, não possam ser considerados como significantes neutros, ou meros veículos ausentes de significado, conteúdo ou mensagem. Neste sentido, o discurso é uma materialidade social, que por

um lado, atua através do conteúdo (rede de significados) e por outro, através da sua prática significativa, que vai condicionando e moldando as corporalidades, os comportamentos e as relações. A terceira modalidade, *Politicality of Modes of Work/Production*, segue a linha de pensamento de Walter Benjamin, atualizando-a em relação às condições de experiência nas sociedades ocidentais contemporâneas e refere-se à politicidade dos modos de trabalho e de produção. Neste caso, a ênfase é colocado na estrutura social, relacional e institucional, através da qual, o trabalho se torna público. Este terceiro modo da politicidade, seria o resultado de uma interceção entre as teorias da pós-política, a biopolítica e as iniciativas ativistas, e nasceriam da consciência de que as sociedades contemporâneas ocidentais, são desenhadas por uma crescente dominação da economia pós-industrial, do trabalho imaterial e das indústrias criativas. Assim, algumas práticas coreográficas contemporâneas, trabalham as questões da propriedade e licenciamento, autoria, princípios de partilha, produção e distribuição de conhecimento, colaboração, trabalho em rede etc. Vujanovitch, apresenta uma perspectiva crítica, ao apontar os novos modos de produção que incluem a flexibilidade, nomadismo, *multi-tasking* e colaboração, como formas de precarização das condições de vida dos artistas: "While believing in the progressiveness of their modes of work, dance practitioners in fact become complicit with neo-liberal ideology, whose investment is precisely in post-industrial capitalist production that merely simulates public discussions." (2013, p.191). A terceira modalidade proposta por Vujanovitch (2013), segue a linha do pensamento de Walter Benjamin, que no ensaio *O Autor como Produtor* (1934), rejeita qualquer tipo de instrumentalização da arte para fins políticos. Para ele, a arte é política, apenas na forma em que observa as condições da sua própria produção, isto é, na medida em que é consciente e age em função das relações de produção dentro das quais é gestada, trabalhando no sentido de emancipar essas mesmas condições. Esta ideia do gesto político na arte, como emancipação das próprias condições de produção, surge na linha do pensamento marxista e rompe com a ideia moderna de autonomia da arte. Para Benjamin, o artista que não colocasse os modos de produção ao serviço da luta de classes, estaria, inevitavelmente, alinhado com os interesses da classe dominante, independentemente das suas intenções, formas e conteúdos da sua obra. Para o autor, frente a uma manifestação artística, em vez de colocar a questão: "What is the attitude of a work to the relations of production of its time?", haveria que perguntar: "What is its position in them?" (Benjamin, 1934, p.770). Ao evocar a posição da obra, na cadeia produtiva, como posição política, ao colocar no centro, a função da obra no seio das formas de organização social, o autor afasta-se da possibilidade da experiência estética, considerada numa esfera separada e transcendente ao contexto sociopolítico no qual se constrói. Boja-

na Kunst (2015), problematiza a perspectiva proposta por Benjamin (1934), em função da contemporaneidade, e desde o norte global, considerando que a constante reflexão sobre os modelos e protocolos de produção, estaria intimamente ligada aos modelos contemporâneos de produção na era pós-industrial. As soluções criativas e inovadoras, as reflexões sobre as hierarquias de gestão e as formas de trabalho não material, colocariam constantemente o autor enquanto produtor. Estas próprias condições, levariam à "impotência" do criador artístico, ao ser capturado pela oscilação permanente entre os vários modelos discursivos, que por sua vez, são moldados pelas tendências das curadorias dos festivais que seguem as tendências discursivas em voga e pela reprodução dos métodos abertos de produção que obtiveram sucesso no mercado (Kunst, 2015, p.14).

Ranciére (2000) e Agamben (2000), consideram as relações entre estética e política como coincidentes, abordando a experiência estético política no interior de uma concepção de autonomia do mundo da arte. Franko (2006), defende uma abordagem historicamente situada, mas não deixa de enfatizar, a separação entre as duas esferas, distância que permitiria estabelecer vários tipos de articulações entre ambas. A linha de pensamento de Benjamin (1934), coloca a criação artística numa posição de interdependência com as condições materiais de produção do seu tempo, revelando a promiscuidade entre o mundo da arte e esfera sóciopolítica mais ampla. A proposta de Vujanovitch (2013), convida-nos a pensar a politicidade, levando em conta, as suas distintas dimensões e como característica de toda e qualquer performance, enquanto evento social levado a cabo em público, o que reitera a possibilidade de pensar as fronteiras entre as práticas estéticas e as práticas sociais.

## I. 2. COREO-GRAFIA

Com o objetivo de levar a cabo uma articulação do coreográfico enquanto campo de investigação, parece-nos inevitável entretecer uma pequena arqueologia da própria palavra “coreografia”, bem como atualizá-la em relação aos movimentos que têm atravessado o pensamento crítico nos últimos anos.

A palavra coreografia provém etimologicamente do grego *χορογραφία*; *χορεία*, "dança" e - *γραφία*, "grafia", "escrita". Thoinot Arbeaus, escreveu em 1556, *Orchesography*, o primeiro tratado coreográfico, que consistia num estudo da dança social do renascimento francês do final do século XVI. A partir deste momento, a organização dos gestos e dos corpos, no tempo e no espaço, já não necessitava de uma transmissão direta de um mestre de dança aos seus alunos, mas poderia ser



aprendida à distância, por meio da escrita. Sobre este projeto fundacional do ocidente, André Lepecki, refere que, através dele, terá sido estabelecida uma base de "simetria semiótica entre a escrita e a dança que garante o tráfego não problemático de um para o outro." (2004, p.126). Esta relação, entre dançar e escrever, terá servido para estabelecer códigos convencionais, como a notação de Feuillet em 1701, que terá consolidado a autoridade hermenêutica dos coreógrafos sobre as danças. Nesse sentido, o que poderia ter sido, num primeiro momento, um esforço de memória, para não esquecer e para recordar as danças, terá levado à criação de um dispositivo, ou aparelho de captura, que servia principalmente para sua regulação: "Conceber a coreografia como um dispositivo", diz Lepecki, "é vê-la como um mecanismo que simultaneamente distribui e organiza o relacionamento da dança com a percepção e a significação." (Lepecki, 2004, p.132). Será justamente esse tipo de organização do campo perceptivo e linguístico, que os aparelhos, os sistemas ou os dispositivos levam a cabo. Convém notar, no entanto, que a incapacidade da escrita, em transmitir os traços essenciais da dança, foi uma preocupação, que desde cedo se terá manifestado, principalmente através do mestre de dança, Jean-Georges Noverre (1727-1810). Identificando essa transição, Lepecki assinala a passagem da percepção da dança, enquanto fenómeno traduzível, de forma não problemática, a um conjunto de códigos e do conjunto de códigos novamente à dança, para uma leitura da dança como evento irreduzível: "(...) chegamos, com Noverre, a uma compreensão da dança como presença indescritível, dançando como o traço fugaz de um movimento sempre irrecuperável, nunca totalmente traduzível: nem em notação, nem em escrita." (Lepecki, 2014, p.127). Este argumento, influenciou a linha de pensamento, da qual fazem parte autores como Peggy Phelan (1993), que afirmam que a performance, como ato ao vivo, é fundamentalmente fugaz, evanescente e, portanto, irrecuperável. Reforçar a irredutibilidade da performance, provém do argumento de que a presença é efêmera, desaparecendo no próprio momento da sua aparição, e como tal, impossível mantê-la, sem que se perca o seu carácter fundacional, o de ser transitória. Porém, este mesmo argumento, de que a performance seria definida pela presença, uma presença unitária, auto-idêntica e não linguística, tem vindo a ser posta em causa e problematizada por vários autores e artistas nos últimos anos. Esta problematização relaciona-se com a expansão do coreográfico em diferentes media, como livros, plataformas online, bem como, as chamadas *after lifes* ou *performance remains*, os restos deixados, recuperados e retrabalhados a partir da performance ao vivo. Portanto, se considerarmos o termo "coreografia" historicamente, encontramos neologismos que aparecem, em pelo menos duas versões, entre o final do século XVI, como "orquestografia", cunhado por Thoinot Arbeau, e o final do século XVII, como "coreografia", elaborado por Ra-

oul-Auger Feuillet, no sentido de nomear um novo modo de praticar e compreender a dança, que seria o reflexo da aceleração histórica do projeto da modernidade. Todavia, se abordarmos o termo criticamente, veremos como a composição sincrética da palavra “coreografia”, condensa e esboça toda uma constelação de conceitos que definiram, nas últimas décadas, alguns dos principais debates da teoria da performance. De fato, se considerarmos o primeiro termo que compõe a palavra em questão, o movimento (coreo), vemos como este assume uma centralidade cada vez maior, nas práticas e nos discursos filosóficos, científicos, políticos, económicos e estéticos, que têm moldado o projeto da modernidade. Peter Sloterdijk (2005), lembra-nos histórica e ontologicamente, que o movimento pode ser visto como força (física e metafórica), que ancora e impulsiona a hiper-mobilização de todos os seres vivos e que constituiria a modernidade, precisamente, como mobilização. Na mobilização da modernidade, toda uma série de atos e gestos, instalam e dissipam, as agitações dos dois projetos constitutivos da modernidade: por um lado, a aceleração do capitalismo, e por outro, a implementação do espetáculo de uma mobilidade global. Em ambos, as questões geopolíticas e biopolíticas, presentes na decisão sobre quem é capaz ou a quem é permitido mover-se, e sob que condições e circunstâncias, que corporalidades podem escolher a mobilidade e quais as que são forçadas ao deslocamento, tornam-se questões que podem ser abordadas sob o ponto de vista coreográfico. Já o tipo de movimento que é impercetível por excelência, como concebido por Deleuze e Guattari (1972), constituiria um outro polo, não do lado do poder da macropolítica, antes situado na potência micropolítica. Estes polos, corresponderiam a dois modos diferentes de entender como o movimento pode ser política e esteticamente ativado ou desativado. Num dos polos, teríamos uma ativação hipercinética para fins de industrialização, capitalização e militarização, que privilegia um rastreamento de deslocamentos, através de dispositivos cada vez mais precisos de controlo. No outro polo, teríamos uma ativação intensiva, referente às micro assemblagens de práticas físicas, espirituais, artísticas e políticas, que dissociam a mobilidade do imperativo de deslocamento, levando a modos de vida inexplorados, de criação e de novas coreografias, ou nas palavras de Peter Pál Pelbart : “és la potencia de vida de la multitud, un compuesto de inteligencia colectiva, afectación recíproca, producción de lazo, capacidad de invención de nuevos deseos y creencias, de nuevas asociaciones y nuevas formas de cooperación.” (Pál Pelbart, 2009, pp.23-24).

Uma investigação recente, sob a forma de chamada aberta do jornal austríaco dança *CorpusWeb*, compila uma ampla variedade de respostas de coreógrafos, bailarinos, programadores e dramaturgos que trabalham em dança contemporânea na Europa, concluindo predominar uma de-

finição pluralista e indeterminada (CorpusWeb, n.d.). No entanto, existe uma confluência no sentido de definir coreografia genericamente, como organização do movimento no tempo e no espaço. A traição à mitificação ou transcendência da dança, é concebida numa noção expandida de movimento, que envolve uma apropriação de elementos de outros géneros e meios artísticos ou não artísticos. Neste sentido, parece-nos relevante abordar ainda, três termos que aparecem muitas vezes relacionados no contexto discursivo das práticas artísticas da atualidade: dança contemporânea, coreografia e performance. O termo “dança contemporânea”, tem servido para distinguir as produções recentes de dança das formas e estilos históricos ou canónicos coexistentes no ocidente, como a dança clássica e de outras tradições de dança não ocidental, assim como formas de dança com fins não artísticos, como seriam as danças sociais ou terapêuticas: “contemporary dance entails a vague and undetermined concept. The term contemporary dance has replaced modern dance since the 1990s and circulates as a putatively more neutral denominator than “modern” and postmodern dance.” (Cvejić, 2015, p.5). Apesar de seu uso genérico e generalizado, o termo “dança contemporânea” aparece como denominação secundária e menos específica do que “coreografia” e “performance”, que por sua vez tendem a aparecer cada vez mais relacionadas. Muitas vezes, os trabalhos levados a cabo por coreógrafos com formação em dança contemporânea, são denominados de “performances” ou de “performances coreográficas”, em grande parte, reflexo das afinidades que têm vindo a ser construídas entre os estudos de dança e os estudos de performance.

Se considerarmos, o segundo elemento da palavra “coreografia”, ou seja, a escrita (-grafia), há uma série de questões que se abrem, tanto para os estudos de dança, como para os estudos de performance, que passam desde a revisão da desconstrução (Derrida, 2001), à recuperação da noção de performatividade da linguagem (Austin, 1975). Outro aspeto, que tem unido coreografia e teoria da performance, passa pelo estudo de questões relacionadas com o arquivo, a documentação e a preservação da vida, supostamente efémera, de um gesto ou de movimento. De fato, a famosa articulação de Peggy Phelan (1993), que alega a “vida única” da performance, e a proposta de Fred Moten (2003), de que não existe performance sem documentação, colocam em evidência, que as tensões entre registo e movimento permanecem abertas e não resolvidas. Em relação ao argumento de que a coreografia seria o resultado da composição abstrata e reflexiva, e a performance, a sua execução através do movimento corporal (Portanova, 2013), concordamos com Cvejić (2015), ao considerar que esta perspetiva perpétua uma divisão cartesiana entre corpo e mente. Neste sentido, consideramos a necessidade, de que cada proposta, situe e problematize estas relações, uma vez que consideramos que a coreografia, não é simplesmente uma atividade que prece-

de a performance ao vivo, antes uma série de estruturas, princípios ou proposições, que operam e são transformadas pela e durante a própria performance. Por último, a relação cada vez mais promíscua entre coreografia e performance, estará também relacionada, com o recente interesse curatorial de obras de coreógrafos no contexto expositivo das artes visuais (Cvejić, 2005, p.7). Um dos exemplos mais conhecidos, será o de “Retrospective” (2012) de Xavier Le Roy, apresentado em vários museus em todo mundo. Esta obra, é baseada nos solos do artista, criados entre 1994 e 2010, procurando reformular o material coreográfico, em situações e ações ao vivo, através das quais, os dispositivos da peça teatral e da exposição se cruzam. A transferência da coreografia para o contexto das artes visuais, terá a ver, por um lado, com questões de mercado, bem como, com as afinidades entre certos gestos coreográficos e a *performance art*, subdisciplina das artes visuais, nomeadamente através da recusa à espetacularidade teatral e tendência para o minimalismo formal (Lepecki 1999a, pp.129-30). Outro aspecto em comum entre estas duas manifestações artísticas, residirá na diversidade expressiva e abertura à improvisação: “reduced to the aspect of executing a choreography in a live spatio-temporal event; rather, it allows for the indeterminacy and heterogeneous expressions of the medium in a way similar to performance art.” (Cvejić, 2015, p.12). Outra coincidência que encontrámos entre os trabalhos coreográficos apresentados no contexto de galeria e museu e a prática da *performance art*, reside num marcado cunho autoral dos trabalhos.

Afigurasse-nos, portanto, incontornável, problematizar e analisar, de forma situada, as implicações dos usos do termo “coreografia”, o qual aponta para uma tessitura incongruente, heteróclita e indeterminada dos modos da escrita e do movimento, da inscrição do movimento nas corporalidades, incluindo as corporalidades não humanas, nos espaços cultural, social, político, espiritual e íntimo, demandando ser articulada de forma contínua e situada.

They are nominally aligned with the discipline “dance” through historical residues of movement and the human body, but factually they are indeterminate and heterogeneous: the bodies and/or movement can be composed with expressions from any other art or non-art. Here, choreography’s indeterminacy entails that its specification remain contingent on the procedure that each work constructs in response to the problem that it poses. (Cvejić, 2015, p.11)

### I. 3. COREOGRAFIA EXPANDIDA

No processo de articulação daquilo a que chamamos de Coreográfico, campo que transborda vastamente as fronteiras da arte, consideramos necessário, levar em conta a expansão que a coreografia, e as práticas coreográficas, sofreram no interior da esfera artística durante a segunda metade do século XX, movimento que se tem adentrado pelo século XXI.

Convém notar, desde logo, que o transbordamento do artístico das áreas que eram tradicionalmente circunscritas a disciplinas discretas, impossibilita o enquadramento de muitas práticas, em abordagens históricas, que privilegiam a sucessão temporal e linear de escolas e movimentos. É neste sentido, que traçaremos uma breve genealogia do conjunto de práticas que podem ser incluídas na categoria de “coreografia expandida”, a partir de referências encontradas e consteladas, ao longo do percurso de estudo e pesquisa coreográfica que começámos a aprofundar desde 2006. Nesta construção, partimos do termo “campo expandido”, que remonta ao artigo de Rosalind Krauss (1979), *Sculpture in the Expanded Field*, escrito em relação às práticas das chamadas neo vanguardas, movimento das artes visuais, que a partir dos anos sessenta, recupera a atitude rebelde e experimental das vanguardas do início do século XX. Nele, a autora tentava definir um novo tipo de *práxis*, incapaz de ser enquadrada no termo “escultura”, a qual, se teria tornando infinitamente maleável. Contrapondo a atitude modernista, pautada pelo desejo de rutura e negação das escolas e movimentos anteriores, o “campo expandido”, designaria outro tipo de estratégia: não se trataria de jogar com oposições, mas de produzir composições complexas de linguagens, técnicas, agentes etc. Por isso mesmo, tais práticas não se podiam definir pela adesão a uma disciplina ou meio específico de expressão. Ao usar diferentes materiais e recursos, o artista passaria a mobilizar e transitar por vários suportes e linguagens: fotografia, vídeos, ações, esculturas, objetos, performance, entre outros. Para Krauss (1979), tais procedimentos caracterizam-se por expressarem uma sensibilidade distinta da moderna. Apesar desta argumentação, se mover no âmbito restrito da discussão das fronteiras entre géneros e linguagens, como a escultura, a arquitetura e o paisagismo, a metáfora do “campo expandido”, começará a ser apropriada e articulada de diferentes formas nos discursos das distintas práticas artísticas. Krauss (1999), chega mesmo a considerar a existência de uma “condição pós-media”, a qual teria emergido entre os finais dos anos sessenta e o início da década de setenta, momento no qual, as linhas de pensamento do pós-estruturalismo e da desconstrução, que questionam divisões disciplinares e a sua suposta autonomia, revelando uma construção historicamente situada, levariam a uma implosão da especificidade do meio e, por consequên-

cia, à explosão da interdisciplinaridade. Em ressonância com esta perspectiva, verificamos que, durante os anos sessenta, a prática da dança de vocação experimental, começa a explorar o cruzamento disciplinar, do qual, o coletivo nova iorquino, que ficou conhecido como *Judson Church Dance Theater*, composto por bailarinos, compositores, cineastas, escritores, artistas visuais, será o exemplo mais paradigmático. O engajamento político e a reflexão filosófica desta geração, que ficou conhecida como a dança pós-moderna americana, criou uma verdadeira rutura ideológica com as práticas da dança moderna, que implicavam uma disciplina rigorosa dos corpos e uma precisão formal virtuosa reservadas a uma elite. A dança começa a assimilar práticas de outras disciplinas, como por exemplo, o desenho, explorado nas obras de Trisha Brown, desde a década de setenta do século XX, ou o vídeo, de que o trabalho de Lisa Nelson, é testemunho. A capacidade da dança, envolver vários tipos de meios amplificadores (e.g. microfones) e reprodutores das experiências percetivas (e.g. dispositivos vídeo e áudio de uso em tempo real), veio ampliar vastamente as noções de corpo, perceção e movimento. Todavia, segundo a leitura de Lepecki (2006), será na década de noventa do século XX, que a base ontológica que ligava a dança, ao movimento, será radicalmente posta em causa. Pouco depois da guerra do golfo, e durante a guerra civil na Bosnia-Herzegovina, um grupo de coreógrafos, dos quais faz parte Vera Mantero, criam peças sem movimento corporal aparente. Estes coreógrafos, afirmam que os acontecimentos políticos no mundo, os impedem de dançar, iniciando uma crítica performativa e reconfigurando a participação do artista na economia geral da mobilidade que enforma e reproduz as formações ideológicas do capitalismo tardio da modernidade (Lepecki, 2006). Importa também assinalar que partir dos anos 90 na Europa, a dança de cariz experimental, começa a incluir nos seus processos de criação, o cruzamento com a filosofia, em particular, com as correntes do pós-estruturalismo e da desconstrução, o que se reflete na produção de obras que questionam e desconstroem o carácter autoevidente e essencialista da dança. Por vezes catalogadas de “dança concetual”, ou mesmo, de “não-dança”:

The opposition between “conceptual dance” and its Other— “pure dance,” colloquially referred to as “dancy dance”, became the topic of much public discussion over the past decade, but was eventually rejected by choreographers as well as dance scholars and critics as an inadequate misnomer. (Cvejić, 2015, p.6).

Para os coreógrafos representantes do movimento da “dança concetual”, Jérôme Bel e Xavier Le Roy, a política é entendida através de um interminável questionamento e crítica ao próprio dispositivo teatral e da sua relação com o público. Tal questionamento, formou uma espécie de

novo regime de representação, no qual o tautológico e performativo coincidem. Nestes casos, a coreografia interpela os espetadores, levando-os a mobilizar e questionar os seus quadros de referência, os modos de perceção e de gosto. Esta abordagem, revela o teatro como dispositivo socialmente construído, acabando muitas vezes por se encerrar numa espécie de *loop* ou *mise-en-abîme* de autoreferencialidade sobre as próprias condições de produção.

No início do atual milénio, Nicolas Bourriaud escreve o livro, *Art Relationnel*, no qual, a partir das manifestações artísticas da década de noventa, desenvolve a ideia de uma arte relacional, cujo substrato, seria formado pela intersubjetividade, tendo como tema principal, o encontro e a elaboração coletiva de sentidos. Na linha de pensamento que advoga que as relações humanas, estabelecidas dentro de um espaço mercantil, acabam por decompor os laços sociais, as novas formas de atividade artística, passam a agir sobre o quotidiano, por forma a colocar em contacto diferentes níveis de atividade: “Ao contrário do que pensava Debord, para quem o mundo da arte não passava de um depósito de exemplos que seria preciso realizar, hoje a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais.” (Bourriaud, 2002, pp.12-13). Este texto, teve um impacto significativo no entendimento da forma como as práticas coreográficas se relacionam com o contexto social, passando a integrar uma multiplicidade de formatos, tais como encontros, dispositivos, modelos participativos. Como confirma o coreógrafo sueco, Mårten Spångberg.

Choreography is today emancipating itself from dance, engaging in a vibrant process of articulation. Choreographers are experimenting with new models of production, alternative formats, have broadened out the understanding of social choreography considerably and are mobilizing innovative frontiers in respect of self-organization, empowerment and autonomy. (Spångberg, 2016).

Assim, a partir do início do século XXI, o campo coreográfico, começa a ser redescoberto e articulado, num sentido cada vez mais lato, levando a uma reconfiguração do entendimento da prática coreográfica para além da dança. Um dos principais marcos da articulação da coreografia enquanto campo expandido, terá sido a conferência, em 2012, no MACBA (Museu D'art Contemporani de Barcelona) de nome, *Coreografia Expandida: Situaciones, Movimientos y Objetos*<sup>8</sup>, que incluiu participantes das artes visuais, da história da arte, dos estudos culturais, da dança e da filosofia, com o objetivo de refletir e articular práticas emergentes e transdisciplinares partindo das seguintes questões: Como é que a noção de Coreografia se pode entender para além do campo da dança? De que forma a Coreografia se associa com teorias e práticas que relacionam situações,

---

8 <https://www.macba.cat/es/coreografia-expandida-situaciones>

movimentos e objetos com o contexto social? Em suma, o significado da Coreografia, tem-se ampliado no próprio interior do enquadramento artístico, de um conjunto de ferramentas de escrita, notação e registo de movimento dos corpos dançantes, no sentido de documentar e de possibilitar a reprodução de um evento predeterminado (e.g. espetáculo de dança), para uma constelação aberta de protocolos, dispositivos e experiências, ao nível dos modelos de organização, produção e disseminação, incluindo o uso de distintos media (vídeo, publicação, plataforma online etc.), o *design* de situações, de práticas coletivas ou de modos convivência e convivialidade. Como exemplo paradigmático desta abordagem à Coreografia, com intenções deliberadas de compor-se enquanto gesto estético político, encontramos o projeto *The Swedish Dance History*<sup>9</sup>, iniciado em 2009. Fundado na premissa proverbial “The one who writes history owns history”, convida qualquer pessoa, de qualquer nacionalidade e que se considere praticante de dança (independentemente da formação, contexto, idade etc.), a contribuir para uma publicação em forma de livro, composto de textos, imagens ou desenhos. *The Swedish Dance History* é publicado sem editora, sem equipa editorial ou revisores e não representa qualquer instituição pública ou privada, apesar de receber apoio financeiro de diversas instituições como The Swedish Arts Grants Committee, University Dance of Stockholm, The Swedish Research Council, entre outras. Este projeto, constituiu uma tentativa de conceber um livro por meio de práticas democráticas radicais, pelo que nenhuma contribuição é rejeitada. O livro é produzido através de trabalho voluntário e ninguém recebe qualquer tipo de remuneração, é distribuído gratuitamente, de mão em mão ou em festas de lançamento, organizadas informalmente um pouco por todo o mundo (França, Alemanha, Brasil, Áustria, Oslo, Islândia, Austrália etc.). Este projeto, tem sido apropriado de forma literal na América Latina através de projetos como, *El Libro de la Danza Uruguay*<sup>10</sup> lançado em 2015 e *El Libro de la Danza Chilena*<sup>11</sup>, com lançamento em 2018, levantando questões relacionadas com (re)apropriação e a colonialidade. Outro exemplo, será o *Everybodys Toolbox*<sup>12</sup>, plataforma online para o desenvolvimento e partilha de discursos, estratégias, ferramentas e jogos nos campos da Dança e da Coreografia. Este projeto, não defende um paradigma estético específico, mas promove a expansão e diversificação dos discursos coreográficos. Não se constitui a partir de um coletivo unido por laços identitários, antes como plataforma desenvolvida por quem deseje participar, cujo objetivo, não é tornar-se num território estável, mas um terreno movediço, em constante transformação, em função das contribuições feitas

---

9 <https://theswedishdancehistory.wordpress.com/about/>

10 <https://issuu.com/ellibrodeladanzauruguay>

11 <https://www.ellibrodeladanzachilena.cl/>

12 <http://everybodystoolbox.net>



pelos participantes. Finalmente, parece-nos importante mencionar, outra forma da criação coreográfica contemporânea que vem questionar noções modernas de autoria ligados a ideias de originalidade, génio e autoridade, através dos chamados *reenactments* ou reconstituições, nomeadamente de obras paradigmáticas da história da dança. Entre vários exemplos, conta-se *A Mary Wigman Dance Evening*<sup>13</sup>, uma peça de dança de 2009, na qual o coreógrafo equatoriano, Fabian Barba, refaz nove solos de 1930 a 1931 da pioneira da dança expressionista, a partir de diversas fontes vídeos, fotos, textos, críticas nos jornais na época etc. Este trabalho minucioso de reconstituição, parece colocar em evidência, a impossibilidade da tarefa de trazer-nos a dança do passado, pois o que se torna evidente, são precisamente as diferenças: do corpo masculino treinado em técnicas de dança contemporânea de Barba e dos próprios paradigmas estéticos de ambas as épocas que entram em confronto criando uma nova temporalidade, complicando, desta forma, noções lineares de presente, passado e futuro. Neste sentido, o papel do coreógrafo parece acompanhar a mudança de paradigma estético, ao afastar-se de ideias de uma suposta expressão pessoal de um universo poético autoreferencial, para se articular enquanto meio, veículo ou facilitador de uma experiência, que interpela o comum através da ativação do arquivo.

O processo de rearticulação da Coreografia, enquanto prática expandida, resulta, em grande medida, da interação entre o pensamento coreográfico e outras áreas do conhecimento, nomeadamente a história da arte, os estudos de performance e a teoria crítica. No entanto, existem vozes críticas, como a de Bojana Kunst (2012), que inscreve práticas coreográficas contemporâneas, como parte de uma “economia da experiência” e das formas de precarização da vida contemporânea. Nas condições de experiência atuais, a criatividade e a subjetividade artísticas, encontram-se no centro da produção contemporânea de capital, no contexto das sociedades desenvolvidas. Para Kunst (2012), a exploração da socialidade e das relações humanas, na criação de valor de mercado na arte, revela, paradoxalmente, que esta se encontra intimamente entrelaçada com os processos do desaparecimento da própria socialidade, resultantes das pressões políticas contemporâneas do crescente populismo de direita na Europa e dos seus ataques à arte e à cultura na última década, bem como, as valorizações neoliberais das capacidades de flexibilidade e criatividade humanas (Kunst, 2012, p.52). Neste sentido, as relações entre arte e política, teriam sido reduzidas a uma temática ou tendência, por forma a que os festivais e os projetos artísticos, com intenções políticas, funcionassem dentro de um regime de verificação moral, explorando sentimentos morais de culpa e simpatia, sem no entanto, levar às últimas consequências, os antagonismos que existem no seio

---

13 Excerto da obra e entrevista com Barba: <https://www.youtube.com/watch?v=McpbGgrY3PU>

das instituições da arte, no interior das quais, as obras alcançam visibilidade e legitimação social (Kunst, 2015, p.51). Lucía Naser, problematiza a tensão entre a dança teatral, que tenta deliberadamente fugir à representação em cena, como posicionamento crítico, e as formas como os modos de produção vinculados às instituições e aos mercados, as acabam por recapturar, por meio dos dispositivos de representação, presentes nos discursos de legitimação, que tendem fortemente à reprodução das hierarquias sociais e, portanto, à reiteração dos modos de percepção e de partição do sensível hegemónicos.

En la danza y podríamos afirmar que en la política, el deseo de escapar de la representación - que implica modos de comunicación y simbolización pre-definidos limitando la potencialidad generativa del pensamiento y acción artística - ha derivado en una omisión que consiste en no pensar en profundidad las dificultades implicadas en el objetivo de desarmar la representación. De este modo, aunque el lenguaje performativo ha influido mucho en la danza contemporánea, éste no garantiza la salida de una representación que es inherente al marco artístico - espectacular en el que la danza actúa. (Naser, 2017, p.8).

Deste modo, o potencial crítico do campo artístico, pode ser articulado hoje, como problemático e altamente ambivalente, uma vez, que será a própria subjetividade artística, que se encontra no centro dos novos modelos de comunicação, que por sua vez, alimentam as mais diversas indústrias e lógicas relacionais de mercado. Ou seja, o campo artístico não funciona apenas como um espaço autónomo de liberdade, participa também de uma rede complexa de modelos preestabelecidos de crítica e reflexividade, que levantam questões sobre o seu poder efetivo de transformação social. A arte crítica atual, seguirá o papel ativo e progressista da arte de vanguarda, provocando, mostrando visões díspares do mundo, advertindo e assumindo posições críticas. No entanto, existiram poucos casos, nos quais se consegue interferir nos modos de existência das formas de vida, que incluem os modos de produção das subjetividades e das corporalidades, por forma, a conseguir quebrar os próprios modelos hegemónicos que, paradoxalmente, tornam possível a prática artística, de maneira a abrir possibilidades, tangíveis, de uma vida que está por vir (Kunst, 2015). Foi a partir deste diagnóstico, corroborado por experiências nos diversos lugares onde vivemos (Paris, Berlim e Lisboa), e a partir do carácter de indeterminação do que a Coreografia pode significar e fazer, que decidimos procurar, noutros contextos geopolíticos, além do europeu e anglo-saxónico, acontecimentos, espaços, experiências e corporalidades, que conseguissem contribuir, através de outras perspetivas e proposições, a esta problemática.

## I. 4. O COREOGRÁFICO ENQUANTO CAMPO DE INVESTIGAÇÃO

A partir de uma constelação heteróclita de pensamentos e conceitos, construiremos uma trama que nos permitirá ir identificando, o que tem aproximado e possibilitado, o estabelecimento do Coreográfico, enquanto campo de investigação, que indaga sobre as formações de movimento, nas esferas da coreopolítica e da coreopolícia (Lepecki, 2012).

### I. 4.1. Coreografia e Memória: Arquivos em Movimento

Atualmente, uma vasta quantidade de práticas e teorias da dança e da performance, têm complicado explicitamente, as relações entre passado, historicidade, memória e arquivo e as noções de presente, futuro, movimento e esquecimento, pondo em causa a ontologia da performance fundada na efemeridade proposta por Peggy Phelan.

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance. (Phelan, 1993, p.146).

No ensaio *Archives, Performance Remains*, Rebecca Schneider (2001), considera que o arquivo se encontra inscrito nos nossos hábitos, na medida em que nos compreendemos, através das relações que desenvolvemos com os vestígios que acumulamos. A ideia que Schneider (2001) postula, a de que o arquivo se fixaria nos ossos (os restos que permanecem após a decomposição da carne), será útil para repensar práticas que se ensaiam dentro e fora do campo social da arte, mas em particular, as que utilizam o corpo enquanto veículo e meio. Contrariando e em resposta à célebre afirmação de Phelan (1993), vários estudiosos, vão elaborar outras proposições, como por exemplo, a de repertório: "The repertoire, on the other hand, enacts embodied memory: performances, gestures, orality, movement, dance, singing—in short, all those acts usually thought of as ephemeral, non reproducible knowledge." (Taylor, 2003, p.20). Na análise das possibilidades de reencenação, explorando obras teatrais e reconstituições históricas, Schneider (2001), sugere que é precisamente no potencial de repetitividade da performance, que residirá a sua intervenção teóri-

ca, pois a possibilidade de retorno, complica necessariamente, noções convencionais e lineares de temporalidade e de historicidade.

Em anos recentes, artistas e teóricos da dança, começaram a interessar-se pelas reconstituições ou *reenactments*, num movimento que ficou conhecido como *turn to the archives*. A investigação sobre o trabalho de artistas que revisitam obras ou práticas de outras épocas, tem contribuído para o debate sobre as forças motrizes dos "impulsos", para usar o termo de Hal Foster (2004), em direção a incorporações do passado. André Lepecki (2010), sugere que articular as abordagens estratégicas empreendidas nas reconstituições, a que ele chama de *will to archive*, não nascerá de um desejo de replicação ou historicização, antes de um desejo de perceber o que essas danças terão a dizer ao presente. Nessa perspectiva, o corpo é sempre um arquivo, que simultaneamente ilumina a diferença (de um suposto "original") e cria algo novo. A repetição, apareceria como criadora, constituindo uma nova obra, uma nova abordagem e uma nova perspectiva. Deste modo, um giro cinestésico e reflexivo em direção ao passado, tornar-se-á, não um ato nostálgico, mas uma forma de pensar o presente.

Na elaboração de Lepecki (2010), a capacidade de novidade, presente na prática do *reenactment*, terá ainda repercussões políticas importantes, ao eliminar noções convencionais de autoria, tão frequentemente associadas à prática da coreografia.

It suspends economies of authoritative authors who want to keep their works under house arrest. To re-enact would mean to disseminate, to spill without expecting a return or a profit. It would mean to expel, to ex-propriate, to expropriate under the name of a promise called giving. In other words, re-enactments enact the promise of the end of economy. They make dance return, only to give it away. (Lepecki, 2010, p.35).

#### I. 4.2. Coreografia, Dança e Política: Prática e Dispositivo

Para Hannah Arendt, a visão de uma política restaurada deveria corresponder às características das chamadas artes efémeras: “A política é uma *techné* que pertence às artes e pode ser equiparada a atividades como a medicina ou a navegação, onde tal como na performance do dançarino ou do ator, o produto final é idêntico à própria performance” (1998, p.207). Encontramo-nos aqui, ao nível da efemeridade, que Peggy Phelan (1993), identificou como a ontologia política da performance. De acordo com Arendt (1998), desde a Revolução Francesa, a política na sociedade ocidental moderna começa a preocupar-se de forma crescente com os bens materiais, aproximando-se da

esfera da economia e dos interesses privados, o que resultaria no fim da política no seu sentido puro. A noção da autora de uma política pura, provém do legado grego da prática política e do pensamento Aristotélico, para o qual a política correspondia a um tipo de atividade humana chamada *práxis*. No seu sentido original, a *práxis* não diz respeito, nem às necessidades existenciais, nem ao seu oposto, que seria a *poiesis*, que se relaciona com a produção de objetos materiais. *Práxis*, seria uma ação realizada e esgotada em si mesma, afetando as relações sociais reais. Neste sentido, a política, enquanto *práxis* ou prática, seria uma atividade pública voluntária de ação e discurso, não motivada, nem por demandas existenciais, como o trabalho, por exemplo, nem pelo interesse material, antes pela preocupação do ser humano livre, enquanto ser político, com o objetivo de (re)definir as relações no mundo. Desde este ponto de vista, os interesses económicos, bem como outros interesses, que dizem respeito ao indivíduo, pertenceriam à esfera do privado. Deste modo, quando tais interesses começam a entrar na esfera pública, acabariam por instrumentalizar a política a seu favor, o que para Arendt (1961), levaria ao fim da política. Como é evidente, nas sociedades globalizadas capitalistas ocidentais e modernas, as relações entre economia e política são evidentes e o que aqui gostaríamos de sublinhar, trata-se da importância da contribuição do pensamento de Arendt ao apontar que a similitude entre as práticas das chamadas artes vivas e a política, reside na efemeridade da sua performatividade.

In the performing arts (as distinguished from the creative art of making), the accomplishment lies in the performance itself and not in an end product which outlasts the activity that brought it into existence and becomes independent of it. (...) The performing arts, on the contrary, have indeed a strong affinity with politics. Performing artists – dancers, play-actors, musicians and the like – need an audience to show their virtuosity, just as acting men need the presence of others before whom they can appear; both need a publicly organized space for their ‘work’, and both depend upon others for the performance itself. (Arendt, 1961, p.153).

Giorgio Agamben, propõe uma política do gesto, como a política dos meios sem fim, levantando a hipótese de equivalência entre dança e gesto: “If dance is gesture, this is, however, because it is nothing but the physical tolerance of bodily movements and the display of their mediating nature. Gesture is the display of mediation, the making visible of the means as such.” (2000, p.68). A ideia do gesto como um “meio sem fim”, vai ao encontro da proposta da política pura de Arendt, desligada do interesse individual e, portanto, virada para o comum, e da sua fundação na performatividade, que enquanto atividade infinita, necessita de ser permanentemente atualizada.

Uma política do gesto, seria uma política em movimento, inacabada e, portanto, sempre em constante reconfiguração e (mu)dança, quebrando assim com a lógica produtivista do capital que deve assegurar e maximizar a mais valia dos resultados, objetificando e instrumentalizando todo o tipo de relações. À ideia de uma política do gesto, que se relaciona com a ideia de prática, como atividade em movimento, Agamben (2009), vai acrescentar a noção de dispositivo. Para o autor, a exploração das formas de vida comuns à humanidade, estabelece as condições sociais do capitalismo. Esta captura permanente pelos dispositivos do poder hegemónico, levaria à incapacidade de perceber a própria essência do humano enquanto estado de possibilidade e de potencialidade. A exploração e dominação das formas de comunhão vital com a vida, levaria à estagnação e imobilização, no seio do espetáculo democrático, esvaziado de sentidos e do sentir, cuja atividade serviria apenas os interesses dos próprios organizadores, os coreógrafos do poder. Em *What is an apparatus?*, vai desenvolver o conceito de dispositivo proposto por Foucault, expandindo-o, definindo-o como “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interce- tar, modelar, controlar e assegurar os gestos, condutas, as opiniões e os discursos dos seres viven- tes.” (Agamben, 2009, p.40). Deste modo, o autor reflete sobre o impacto das transformações sóciotecnológicas do capitalismo contemporâneo, que se manifestariam através de uma prolifera- ção avassaladora de dispositivos, cujos subsequentes processos desubjetivação e subjetivação, cor- responderiam, não à constituição de uma nova subjetividade, mas ao aparecimento de um sujeito espectral, reduzido ao mero serviço de reprodução de um “incessante girar em vão da máquina” (Agamben, 2009, p.50). Isto é, de uma redução à mera atividade de governo. Agamben (2009), abre a pergunta sobre quais as estratégias a seguir, no corpo a corpo, quotidiano com os dispositivos? Aponta a profanação como forma de restituição: “what was captured and divided by means of ap- paratuses, is set free and returned to common use.” (2009, p.8). Neste sentido, a profanação funci- onaria como contra dispositivo, capaz de devolver ao uso comum, o que deles teria sido expropria- do: “an anti-apparatus that restores to common use what sacrifice has separated and divided.” (Agamben, 2009, p.8). Para Bojana Kunst, a profanação é um procedimento muito importante na arte do século XIX e está profundamente inscrito na relação paradoxal entre arte e vida: “We need to consider a radical change in contemporary life concerning the potentiality of profanation as the process of returning things to common use.” (2015, p.35). Todavia, o capitalismo estabelece-se como sistema que, no seu estágio final, parece tornar-se capaz de assimilar e reduzir todos os com- portamentos, incluindo os supostamente profanos, como a transgressão, a rebelião, a negativida- de, a provocação, a ecologia etc., a uma lógica liberal de mercado. Na sua forma mais extremada, o

capitalismo levaria, pois, à separação absoluta: "the pure form of separation, without anything left to separate. Absolute profanation, which has no residue, henceforth coincides with a kind of consecration, which is equally empty and integral." (Agamben, 2010, p.84). Todavia, Agamben (2009), não deixa de apresentar propostas de contra dispositivos: a poesia, exemplo concreto de desativação do dispositivo da linguagem do seu uso dominante, ao substituir a sua função comunicativa por outras. O jogo, na sua vocação performativa e de improvisação, uma estratégia para a abertura de possibilidades. Será neste sentido profanador, que os estudos coreográficos e de dança vão entender a coreografia enquanto dispositivo: "Conceber a coreografia como um dispositivo", diz Lepecki, "é vê-la como um mecanismo que simultaneamente distribui e organiza o relacionamento da dança com a percepção e a significação." (2004, p.132). Estas articulações, ajudam-nos a conectar o gesto artístico com a consistência, insistência e persistência, inerente a qualquer prática, com os procedimentos de profanação dos dispositivos dominantes, com as resistências estético políticas, que não poderão deixar-se afogar no excesso do real, nem nas próprias demandas políticas, mas que terão de ousar abrir espaços para a imaginação política, para a emergência das diferenças. Parece-nos crucial, pensar situadamente, as relações entre prática ou gesto, dispositivo, coreografia e política, uma vez que estes conceitos, articulam, revelam e levantam questões, em relação à distribuição do poder, ao controlo, à contingência, ao condicionamento e às agências das corporalidades.

For a moment, life unconditioned. Or rather: life deconditioned from all that had turned life into a choreography of conformity. For a moment, singularity. Surprisingly we realize that there are actual, real zones of existence that opportunistic neoliberal capitalism really hates, and wants to have nothing to do with them. Strangely strange zones, depopulated from those who want to run things. (Lepecki, 2016, p.12).

#### I. 4.3. Mobilização

Desde meados dos anos noventa, estudiosos da dança e da performance, têm articulado a dança como teoria social em ação, isto é, postulando que no momento em que a dança se incorpora e materializa, teoriza necessariamente o contexto social no qual se atualiza, distanciando-se assim das outras artes e revelando, dessa forma, a sua força política.

No final da década de noventa, Randy Martin escreve *Critical Moves*, onde estabelece relações entre dança e política. Para Martin (1998), quando a política é percebida enquanto ideia ou ideologia, pressupõe a divisão cartesiana entre corpo e mente, tornando-se estática, fixa e propõe

que a dança, poderá contribuir para mobilizar estruturas que operam na esfera social: “The presumption of bodies already in motion, what dance takes its normative condition, could bridge the various splits between body and mind, subject and object, and process and structure that have been so difficult for understandings of social life to negotiate.” (1998, p.3). No entanto, para Martin (1998), a dança não pode levar a cabo mudanças nas outras esferas do social, mas “apenas” expor e revelar as formas como os corpos são colocados em movimento numa determinada sociedade: “Dancing cannot, by itself, cause change in other social arenas, but clearly connections and mediations can establish a certain legacy for dance beyond the scene of its performance.” (1998, p.6). A dança é abordada, portanto, enquanto mobilização reflexiva do corpo, ou seja, enquanto processo social, que revela os meios pelos quais, os corpos se juntam e interagem entre si. Neste sentido, a dança não é concebida como uma forma fixa de expressão, mas como um problema, uma pergunta cuja resposta é articulada, provisoriamente, no momento da sua performance (Martin, 1998, p.6). Todavia, a dança entendida como mobilização e a relação com a teoria política, não deve ser tomada de forma meramente analógica ou metafórica. Neste sentido, autor aponta a necessidade, não apenas de pensar “the politics of dance”, mas também, em perceber “what dance has to offer politics”, questão que não poderá ser respondida a priori: “it’s effects need to be specified in any given instance.” (Martin, 1998, p.14). Neste sentido, será necessário considerar e entender, quais forças internas (que meios), levam à mobilização e não apenas as formas externas intervêm na mobilização (que fins):

I want to see if it is possible to imagine politics from within mobilization, instead of considering power as an external force that seeks to move people. Within this perspective, therefore, mobilization it’s a means rather than an end. This orientation shifts a key theoretical and political question from how to mobilize people to how to recognize what any given instance of mobilization could produce. (Martin, 1998, p.12).

Aqui, abre-se um escopo para a análise da política entendida como campo de diferenças que, por isso mesmo, necessita ser permanentemente contextualizada e situada, para que se possa levar em conta, o conjunto complexo de fatores e forças, que entram em jogo nas interações em cada momento, em cada circunstância e conjuntura social e política. A política aparece como o campo de forças que constitui o social:



The colision and mutual displacement of forces - their motional flows - is what makes for difference, and difference can be summed up, organized, and contextualized in myriad ways that produce a given society and structure its divisions along lines of class, gender, sexuality, race and much more. (Martin, 1998, p.3).

Ainda que consideradas separadamente, a estética e a política, através das suas manifestações materiais, são reveladas as ligações entre ambas: “While aesthetics and politics can be conceptualized apart from each other, any expression of one - whether in the concert hall or the state house - assumes an articulation of the other.” (Martin,1998, p.15). O conceito de mobilização, não é definido como o conjunto de forças exteriores que levam os corpos a mover-se, antes o que é produzido pelos próprios corpos em movimento: “By mobilization I want to stress not an alien power that is visited on the body, as something that is done to bodies behind their backs, so to speak but what bodies accomplish through movement.” (Martin,1998, p.4). Neste sentido, a dança revelaria a relação dinâmica entre produção e produto, mas o que estaria em causa, não seria a experiência estética em si mesma, mas a materialização levada a cabo pela posta em ato do movimento e o que esta permitiria revelar a cerca das relações sociais. Assim, através da mobilização, os corpos atravessariam um determinado contexto e ao atravessá-lo, estariam simultaneamente a construí-lo: “Mobilization foregrounds this process of how bodies are made, how they are assembled, and how demands for space produce a space of identifiable demands through a practical activity.” (Martin,1998, p.4). Entendendo a relevância do pensamento de Randy Martin (1998), para o estabelecimento de articulações entre dança, coreografia e política, no nosso trabalho exploraremos, através dos casos de estudo, as coincidências, enredos e complicações entre as distintas relações entre dança, coreografia e mobilização.

#### I. 4.4. Coreografia Social

No século XIX, Friedrich von Schiller, escreve uma carta na qual descreve a dança social inglesa como o modelo mais apropriado para definir a liberdade pessoal e coletiva. Schiller, observa a dança social, como se de uma dança teatral se tratasse, ao mesmo tempo que a relaciona com a organização social mais vasta. É a partir deste episódio, que Andrew Hewitt (2005), vai elaborar o conceito de Coreografia Social, em oposição à predominância do entendimento modernista, que considera a coreografia e a dança, como fenómenos essencialmente metafísicos, relacionados com

uma subjetividade transcendental, em vez de uma intersubjetividade social e política. Pelo contrário, ao tomar como horizonte, o domínio das relações e o seu contexto histórico e social, em vez da asserção de um espaço simbólico privado independente, autónomo ou transcendente, assente nos mecanismos de representação que tradicionalmente enformam as obras de dança, as práticas coreográficas contemporâneas apresentam hoje, uma deslocação radical de seu paradigma estético, cultural e político.

Hewitt (2005), vai enfatizar a relação entre dança e política, como não metafórica e profundamente materialista, constituindo-se como elo de ligação entre práticas artísticas, sociedade e política: “enquanto ato performativo, coreografia não deve ser simplesmente identificada com o estético e colocado em oposição à categoria do político (...) o que chamo de coreografia não é simplesmente um modo de pensar a ordem social, é uma via para se pensar a relação entre estética e política.” (2005, p.8). Hewitt (2005), demonstra como a coreografia tem servido, não só como metáfora para a modernidade, mas também como modelo estruturante do pensamento sobre a organização social moderna. Aproximando a história da dança à teoria crítica, revela que a ideologia, deve ser entendida como algo que é repetido, praticado e incorporado e não apenas como forma abstrata de consciência ou um conjunto de ideias separadas dos movimentos das corporalidades. Religa-se assim, a dança à estética do movimento quotidiano (caminhar, tropeçar e rir), aos ideais históricos de ordem social, articulando a coreografia, como zona de penumbra, na qual discurso e prática se relacionam: “is that choreography designates a sliding or gray zone where discourse meets practice – a zone in which it was possible for an emerging bourgeois public sphere to work on and redefine the boundaries of aesthetics and politics.” (Hewitt, 2005, p.15). Este entendimento da coreografia, implica pensar na política, não numa perspetiva aristotélica, de atividade humana que procura o bem comum, antes como um sistema de distribuição de corpos e das suas funções orgânicas e económicas, no interior de determinado sistema social.

Para Bojana Kunst (2015), um dos resultados das formas de subjetivação contemporâneas, que levaria a uma intensificação brutal dos processos de individuação, provocaria um constante estado de tensão à beira do desespero. Tal intensificação, não seria possível, sem a exteriorização do movimento, continuamente manipulado e regulado pelos protocolos da sociedade contemporânea de controlo. Como resultado, a subjetividade humana, torna-se uma fonte de muitas possibilidades sem, no entanto, exercer qualquer influência na realidade,

There is something deeply choreographic about today's social machine, which discloses its own compositions through the constant organisation of smoothness, acceleration, non-disturbance and the illusion that movement has nothing to do with disturbance. The material for this kind of social choreography comes from what bodies can do: their everyday mobility and numerous movements through numerous protocols of transgression, which are heavily controlled and regulated. (Kunst, 2015, p.117).

Assim, o coreográfico parece encerrar o potencial de ser abordado enquanto campo dissensual e disruptivo, no qual, distintas manifestações das capacidades humanas de movimento podem ser exploradas e conectadas à realidade social e política mais ampla. Deste modo, podemos perguntar: existirá um gozo subversivo do corpo dançante, face aos mecanismos institucionais pré-estabelecidos? Poderá a capacidade de movimento e de transformação das corporalidades, resistir à organização económica e social vigente? E a componente relacional do movimento, abrir possibilidades para outras incorporações do político? A estas perguntas reponderemos com e através dos nossos estudos de caso.

#### I. 4.5. Da Política e Do Político

Ao articular o Coreográfico, enquanto campo de indagação sobre o domínio da estética e da política, parece-nos útil, levar cabo uma distinção entre “a política” e “o político”. Vários pensadores contemporâneos, elaboram o político enquanto fissura ou corte, o que segundo Chantal Mouffe (2005), ocorre como diferença ontológica, propondo a necessidade de diferenciação entre “a política” e “o político”. Neste sentido, a política corresponderia às práticas políticas inscritas no quotidiano, através das quais uma ordem dominante é criada, e “o político”, corresponderia às formas de antagonismo, intrínsecas à vida em sociedade: “the ineradicability of the conflictual dimension of social life, far from undermining the democratic project, is the necessary condition for grasping the challenge to which democratic politics is confronted.” (Mouffe, 2005, p.4). Com esta formulação, a autora pretende desafiar a visão de um “mundo post-político”, a qual se terá tornado na visão hegemónica nas sociedades capitalistas, a de que a humanidade teria alcançado uma fase de desenvolvimento e progresso económico e político, que permitiria aos seus indivíduos dedicarem-se a cultivar os seus estilos de vida. Sob esta perspetiva, graças a globalização e a universalização da democracia liberal, poderíamos esperar um futuro de prosperidade e de implementação dos direitos humanos a nível mundial (Mouffe, 2005). A autora, vai alertar para os perigos da negação do

antagonismo nas diferentes áreas sociais, defendendo-o como condição *sine qua non* da democracia. Neste sentido, haverá a necessidade de, ao invés de intentar criar instituições, que através de procedimentos, supostamente imparciais ou neutros, reconciliem interesses conflituosos, a tarefa do político: “should be to envisage the creation of a vibrant ‘agonistic’ public sphere of contestation where different hegemonic political forces can be confronted.” (Mouffe, 2005, p.3). Chama ainda a atenção para o atual perigo de uma “política no registo da moralidade” (Mouffe, 2005, p.72). A sua hipótese, é a de que, devido ao desaparecimento do antagonismo constitutivo, âmago do político, o discurso político é substituído, pelo discurso moral. Não que a política tenha sido substituída pela moralidade, mas os antagonismos políticos, seriam hoje criados, como categorias morais, através das quais, as comunidades contemporâneas se identificam e se estabelecem. Não se trataria já do antagonismo, entre um “nós e eles”, da esquerda e a direita, hoje estaríamos perante uma luta entre o Bem e o Mal: “In place of a struggle between ‘left and right’ we are faced with a struggle between ‘right and wrong.’” (Mouffe, 2005, p.5). Jacques Rancière, conceptualiza uma política da estética e articula a distinção entre a “política” e o “político”, usando a palavra “polícia” para se referir à primeira, que segundo este, se definiria como: “organised as a set of procedures whereby the aggregation and consent of collectivities is achieved, the organisation of powers, the distribution of the places and roles, and the system of legitimising this distribution.” (Rancière, 1998, p.28). Para o autor, o “político”, seria o oposto da “polícia”, ao se constituir, precisamente, a partir da quebra da unidade dos processos consensuais estabelecidos, interferindo, portanto, na coreografia (pré)ordenada do sensível.

O que nos parece particularmente relevante para o nosso estudo, é que as distinções elaboradas por Mouffe e Rancière, estabelecem uma diferença analítica, entre as atividades das instituições (partidos políticos, o sistema judicial, a polícia etc.) e as forças sociais contraditórias que atravessam os vários campos do social. Esta distinção, abre possibilidades de pensar “o político”, nas margens da dimensão institucional da política, incluindo as tensões contraditórias e conflituosas no seio das mais diversas práticas sociais.

#### I. 4.6. Da Macropolítica e da Micropolítica

“Em vista do novo estado de coisas, torna-se inadiável aliarmos o protesto programático das consciências ao protesto pulsional dos inconscientes.” (Rolnik, 2018, p.122)

No seio deste estudo, parece-nos fundamental, levar a cabo a distinção entre micro e macropolítica. Para tal, usamos em particular, o trabalho mais recente de Suely Rolnik (2018), pois a autora articula, a distinção entre micro e macropolítica, no sentido de pensar as relações e os entrelaçamentos entre estética e política. Esta reflexão da autora, surge em grande parte, impulsionada pela viragem à direita na América Latina nos últimos anos, movimento que tem vindo a revelar a impotência das esquerdas tradicionais, que acabarão por reproduzir as mesmas estruturas de pensamento do “regime colonial-capitalístico”, ao operar, ao nível da chamada macropolítica. Ao mesmo tempo, é inegável que no regime no qual operam as esquerdas, a sua posição é indubitavelmente preferível (à das políticas de direita), uma vez que o seu propósito tem a ver com uma diminuição das assimetrias nos âmbitos, social, económico e político, com vista à equidade. Porém, ao não intervir na esfera micropolítica, as esquerdas tradicionais, não chegam a produzir uma profunda transformação.

O problema é que limitar-se a ela (esfera macropolítica), deixa de fora a esfera micropolítica: esfera do inconsciente no campo social que definem os modos de existência e às quais correspondem uma certa política dominante de subjetivação e sua respetiva política do desejo, lembrando que tais micropolíticas constituem a base existencial de todo e qualquer regime socio-político-económico-cultural. (Rolnik, 2018, p.188).

O imaginário das esquerdas tradicionais, tenderia a reduzir as lutas sociais à categoria identitária do “proletariado”, que surgiu na fase do capitalismo industrial, mas que na atualidade, deixa de fora, inúmeros setores da sociedade: mulheres, indígenas, transexuais, imigrantes ilegais, refugiados e trabalhadores precários etc. Estas esquerdas, manteriam a figura do “oprimido”, que alimenta uma posição de impotência, de vitimização, e deste modo, a submissão ao modo hegemónico de produção de subjetividades, confirmando a cartografia dominante, como absoluta e universal. Ao tomar como referência a cartografia dominante, acaba por reduzir a perceção da experiência do mundo, aos índices e categorizações, como por exemplo, a de primeiro e terceiro mundo, as quais confirmam as hierarquias deterministas, de atraso ou avanço, segundo as etapas do “processo civilizatório” ocidental. Esta divisão, deixa de fora, as singularidades e o movimento das forças

vitais, que se podem mobilizar em qualquer subjetividade e a qualquer momento, homogeneizando e neutralizando experiências locais.

Em outras palavras, o que se interrompe com essa visão reduzida à macropolítica é a possibilidade da força vital cumprir o seu destino ético: a invenção de respostas às necessidades de mudança, advindas precisamente dos efeitos de alteridade (humana e não humana) nos corpos que compõe o tecido social. É a partir de tais efeitos que emergem os devires da vida coletiva, próprios da insubordinação micropolítica. (Rolnik, 2018, p.120).

Em suma, para Rolnik (2018), o motivo da impotência das esquerdas convencionais, face aos desafios da atualidade, é que a sua política de subjetivação, não deixa de ser guiada pelo inconsciente colonial capitalista e patriarcal. Por isso, será tão urgente explorar prática e teoricamente, a esfera micropolítica, na qual se levam a cabo experimentações estéticas, dentro e fora do campo da arte, no sentido de uma reapropriação da vida, nas suas múltiplas dimensões e as suas possibilidades de contacto e contágio, com a esfera macropolítica dominante, expandindo assim a possibilidade de afetação do comum. Por isso, se revelam tão interessantes para nós, as experiências estéticas, entendidas como os modos relacionais que envolvem as percepções, os sentimentos, as palavras e os movimentos, que ocorrem nas fronteiras, margens, ou mesmo, por fora das instituições que regem e controlam a produção do campo artístico, pois estas também acabam por reproduzir lógicas dominantes, hierárquicas e de reprodução dos modos de subjetivação hegemónicas, ao estarem absorvidas e fazerem parte dos modos de produção das formas institucionais do sistema colonial capitalista. Para Rolnik (2018), é imprescindível investigar as relações entre ambas esferas de modo a poder articular estratégias de insurreição do “protesto pulsional dos inconscientes”, correspondente à micropolítica e do “protesto programático das consciências”, correspondente à macropolítica. A primeira tarefa passará por estabelecer as distinções entre ambas esferas. A macropolítica desenvolve-se ao nível do visível e encontra-se no âmbito do sujeito, sendo o foco da insurreição macropolítica, ou seja, da oposição à ordem estabelecida, as assimetrias nas relações de poder entre classes sociais, raça, etnicidade, género, sexualidade, colonialidade. Já a micropolítica, coloca o foco no invisível, situando-se na tensão entre sujeito e “fora-do-sujeito” sendo o alvo da sublevação micropolítica, a recuperação do movimento das forças vitais. Enquanto na macropolítica, os seus agentes são humanos, na revolta micropolítica, são todos os elementos da biosfera, que se insurgem perante os abusos cometidos contra a vida, como no eloquente exemplo no qual um rio que seca, devido à poluição, se desloca para as camadas subterrâneas, onde encontra

outras condições para continuar o seu movimento vital afastando-se da toxicidade (Rolnik, 2018). Existe, nesta perspetiva, desde logo, um descentramento do humano, uma vez que o antropocentrismo, será uma das caras do modelo capitalista, colonial, patriarcal. Os agentes da revolta macropolítica, são ativados pela denuncia das injustiças na distribuição de direitos inerentes ao regime vigente. Através da informação e da explicação, estes agentes, pretendem conscientizar para que se ativem e mobilizem os corpos, em particular o dos subalternizados, empoderando-os. Já o que move os agentes insurgentes da micropolítica, é antes de tudo, o desejo de preservação da vida que, no caso dos humanos, passará por processos de criação e experimentação permanentes: “Performatizando em palavras e ações concretas portadoras da pulsação desses gérmens de futuro, tal anúncio tende a mobilizar outros inconscientes por meio da ressonância, agregando novos aliados às insubordinações nessas esferas.” (Rolnik, 2018, p.131). Deste modo, esses novos aliados, lançar-se-ão nos seus próprios processos de experimentação, nos quais vão colocar em movimento outros mundos, imprevisíveis e distintos daqueles que os mobilizaram, num processo de infinita diferenciação. As formas de libertação das macro e micropolíticas, são distintas também no que diz respeito à intencionalidade. Na primeira, a insurgência prende-se com a libertação da opressão política, da exploração económica e da exclusão social, através da visibilização e do uso afirmativo de um “lugar de fala” reconhecido, no sentido da criação de um Estado mais plural e democrático. Já a intenção da segunda, tem a ver com a reapropriação da força vital da potência criadora: “Nos humanos, a reapropriação da pulsão, depende de reapropriar-se igualmente da linguagem (verbal, visual, gestual, existencial etc.), o que implica habitar a linguagem nos dois planos que a compõem: a expressão do sujeito e do “fora-do-sujeito” que lhe dá movimento e a transforma.” (Rolnik, 2018, p.132). Para tal, será necessário encetar um processo de experimentação que opere na tensão do paradoxo das duas dimensões. Enquanto a micropolítica demanda uma implicação num processo de abertura ao desconhecido, a macropolítica requer uma investigação dos fenómenos históricos e sociais. Também as duas esferas, se diferenciam ao nível dos critérios através dos quais se percebe e avalia determinada situação. Enquanto o critério macropolítico, tende a ser racional e guiado por juízos morais, próprios dos sujeitos e do sistema de crenças a que aderem, o critério micropolítico é pulsional, a sua “agulha ética”, aponta não para o que está correto ou errado, mas para aquilo que a “vida pede”, entrando em contacto com afetos da experiência “fora-do-sujeito” ou que se desdobram para além do sujeito. A macropolítica opera por negação, usando estratégias de “combate contra” os opressores e as injustiças. Ao operar por oposição, significa que existem dois polos em conflito nas relações de poder, gerando uma relação dialética entre ambos. Já a micropolítica,

opera “por afirmação”, trata-se assim de “um combate pela vida”, na sua essência de germinação de diferenças. Neste sentido, o combate micropolítico, passa por neutralizar os efeitos do trauma do abuso às forças vitais, em cada momento e face a cada situação que se apresente, por forma a dar passagem a uma afirmação das forças de criação, desde o gesto mais quotidiano e íntimo, ao mais público, o que implica: “a dinâmica tensão entre o pessoal e o extrapessoal que não é dialética, mas paradoxal, e enfrentá-la implica ações afirmativas de um devir-outro dos personagens na cena das relações de poder.” (Rolnik, 2018, p.138). Existirá ainda, outra distinção que diz respeito aos modos da cooperação. A macropolítica, funciona através do reconhecimento identitário na construção de movimentos organizados ou partidos políticos, o que passa pela construção programática, a qual se leva a cabo através de um plano de ação previamente definido, tendo em vista demandas e fins concretos (Rolnik, 2018). Este posicionamento, acontece ao nível do sujeito, o qual se une ao coletivo por via da identificação, operando este modo de cooperação nas relações de poder no plano institucional através de estratégias de pressão e reivindicação. Na micropolítica insurgente, a cooperação opera através da via de ressonância, entre frequências de afetos para a construção do comum. Rolnik (2018), fala de vias de ressonância intensiva que se entrecruzam entre emoções vitais. A cooperação neste sentido, ocorre num campo relacional, no qual se vão tecendo múltiplas redes de conexões entre grupos e subjetividades. Nestes territórios relacionais, temporários e diversos, produzem-se sinergias coletivas que favorecem a experimentação com modos de existência distintos aos hegemónicos. Para Rolnik (2018), essa reapropriação coletiva das pulsões, depende da construção de campos que favoreçam o surgimento de afetos que transfigurem a trama social. As dimensões das insurreições das esferas micro e macropolíticas são distintas, necessárias e complementares e o poder de transformação dos modos de vida, ficará reduzido, quando limitado a uma ou a outra esfera. O que haverá que procurar, antes de mais, são experiências, experimentações e acontecimentos, nos quais surja uma articulação das sublevações em ambas esferas, que ao mesmo tempo, são diferentes e estão intimamente entrelaçadas. Diferentemente às diferenças analíticas entre “a política” e “o político”, Rolnik avança para a necessidade de estabelecer relações tangíveis, entre ambas categorias e aponta, como exemplo, os novos ativismos que têm surgido no Brasil, fruto de uma macropolítica cada vez mais violenta.

Além de não submeter-se à institucionalização, o novo tipo de ativismo não retringe o foco de sua luta a uma ampliação da sua igualdade de direitos - insurgência macropolítica- pois a expande micropoliti-



camente para a afirmação de um outro direito que engloba todos os demais: o direito de existir, ou, mais precisamente, o direito à vida em sua essência de potência criadora. (Rolnik, 2018, p.24).

Como exemplo deste novo ativismo, que no contexto brasileiro, entretetece, micro e macro-política, exploramos mais adiante, no segmento dedicado aos nossos estudos de caso incidentais, o acontecimento que ficou conhecido por *Mar de Gente*.

#### I. 4.7. Coreopolítica e Coreopolícia

O conceito de Rancière “política da estética”, derivará, sem, no entanto, se referir diretamente a ela, à formulação de Walter Benjamin (2013), sobre a estetização da política e a politização da arte. Em *Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (2013), livro publicado, pela primeira vez, na década de 30 do século passado, Benjamin leva a cabo a tentativa de articular uma teoria materialista da arte. A arte na era da reprodução mecânica, privada do seu valor ritual, mágico, aurático, seria inerentemente fundada na prática da política. Para o autor marxista, seria tanto maior a emancipação de uma obra, quanto maior seu valor de exposição e menor o seu valor de culto, isto é, “a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar no seu centro a obra original.” (Benjamin, 2013, p.180). Todavia, Benjamin conclui, alertando para o uso que o fascismo faz dos meios de comunicação para propagação da arte enquanto instrumento político, que corresponderia a uma estetização da política porque, a técnica de reprodução, colocada em primeiro plano, permitiria que as massas se exprimissem, sem, no entanto, mudar as relações de propriedade e produção. O comunismo, apareceria como solução, e corresponderia à possibilidade de uma politização da arte: “Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.” (Benjamin, 2013, p.196). É importante considerar a distinção que leva a cabo Benjamin, pois será esta, que abre caminho para a diferenciação que propõe Rancière no seio da política, que segundo este, funciona como polícia, ou seja, como contribuição ou reiteração da distribuição do sensível dominante, ou como intervenção crítica e sensível no tecido do comum, como política portanto. Como vimos, o entendimento de Rancière da política, como a distribuição do sensível, aborda questões de enquadramento ou reformulação do espaço público, como espaço comum, no qual certas corporalidades tomam parte e outras não, e em que certas imagens e vozes podem ser vistas e ouvidas e outras não. Assim, a (re)distribuição do sensível, relaciona-se com uma modelagem

conflituosa e dissensual da esfera da experiência sensorial comum, ou seja, do que se torna senso comum para uma determinada comunidade social. Para Rancière, a estética está no cerne da política entendida como uma (re)distribuição do sensível. Da mesma forma, a arte teria sempre uma dimensão política, pois as práticas artísticas são modos de perceber e de fazer que interferem na distribuição geral das formas de perceber e fazer, bem como nas relações que mantêm com modos de ser e as formas de visibilidade (Rancière, 2010, p.13). Neste sentido, será impossível conceber uma arte apolítica, pois toda a intervenção na esfera do sensível, será conformada por uma rede ideológica ou de crenças, que estará alinhada com “a política” ou a “polícia”. Tratar-se-á, então, de perceber, situadamente, de que maneira as formas de organização inerentes às práticas artísticas, operam como “polícia” e/ou “política”, ou seja, servem para corroborar os modos de perceber e agir hegemônicos e/ou, pelo contrário, têm a capacidade de reformular os modos de pensar e atuar no mundo. Como modos hegemônicos e dominantes, entendemos o conjunto de ideias, opiniões e práticas que são consensuais para a maioria dos integrantes de um grupo social, as quais são geralmente impostas, tanto disciplinarmente, como através da sua naturalização, acabando desprovidas de pensamento crítico. Será, seguindo esta linha de pensamento, que Lepecki (2012), vai formular os conceitos de Coreopolítica e Coreopolícia, entrelaçando teoria política com os estudos de dança e de performance. Para Lepecki (2012), a dança, ao revelar as linhas de força que distribuem as capacidades energéticas e políticas de mobilização, participação e ativação, bem como de passividade e de contramovimento, para além de partilhar com a prática política, a efemeridade, a precariedade e a possibilidade de redistribuição dos hábitos e gestos e o aumento das potências, operaria, também, como epistemologia ativa da política em contexto, ou seja, simultaneamente, uma forma de política e uma forma de conhecimento. Segundo Lepecki (2013), a “anti-metaforicidade” da coreografia, requer um empiricismo particular, atento às formas como a organização dos movimentos das coreografias são postas em prática, bem como, um entendimento dos domínios plurais que a coreografia ativa, ao atualizar-se, sejam estes sociais, políticos, económicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de género e de que forma, os entretetece nos seus distintos planos de composição. Para Lepecki, a expansão do campo coreográfico, tem como implicação, o entendimento da dança como uma coreopolítica, ou seja, uma política do movimento ou uma “política coreográfica do chão”, que atentaria ao modo como as coreografias determinam como as “danças fincam seus pés no chão que as sustenta e como diferentes chãos sustentam diferentes danças, as transformando, mas também se transformando no processo” (Lepecki, Maio 2013). Neste sentido, abre-se todo um manancial de possibilidades analíticas, que vão desde a preferência

dos regimes autocráticos por performances coreográficas, lembremos as danças de massa da Coreia do Norte, os desfiles na Alemanha nazi, passando por respostas das danças populares às ditaduras, como aconteceu no Chile com a *Cueca Sola*<sup>14</sup>, até às regulações, explícitas e implícitas, conscientes e inconscientes, sobre o tipo de corporalidades e movimentos autorizados e proibidos no espaço público.

#### I. 4.8. Coreografia, Dança e Movimentos Sociais

A imprevisibilidade presente nas manifestações de protesto, a diversidade das corporalidades que ocupam as ruas, as múltiplas formas de organização da discórdia, do antagonismo e do dissenso, por parte movimentos sociais, bem como o reconhecimento do impacto e a força de afetação das corporalidades diversas nos eventos que acontecem, já não nos palcos, mas nas ruas e praças das cidades, têm levado, nos últimos anos, a uma expansão e articulação renovada do campo coreográfico. Uma vez que se reconhece a capacidade de desestabilizar os processos de normalização do policiamento do espaço público, torna-se necessário, aprofundar questões abertas pela articulação de Coreografia Expandida, na esfera da mobilização social de massas da cena política global. Nos movimentos de protesto dos últimos anos, parece emergir, uma cultura política globalizada de participação, que emerge e opera a nível local e de forma situada. A dança aparece hoje, inseparável do repertório de movimentos nos protestos dos movimentos sociais e ter-se-á tornado uma parte intrínseca do protesto: “Where protests occur, as a rule, there will be trucks with sound systems and a crowd of dancing people following them, there will be samba bands or drum bands such as *Rhythms of Resistance*.” (Hoschen & Wildschut, 2013, p.29). No entanto, esta relação entre dança e protesto não é nova, tendo sido celebrenemente articulada pela feminista anarquista, Emma Goldman, através do lema, que remonta ao início dos anos setenta, durante os protestos contra a guerra do vietnam nos Estados Unidos da América: “If I can’t dance, this is not my revolution”. Esta afirmação, acrescenta algo de excessivo e não utilitário às demandas dos protestos, reclamando a dança como, pelo menos, complemento da mudança. Neste sentido, a performance política, não

---

14 A Cueca Sola é uma variação da Cueca, uma dança social a pares que surge no final do séc. XVIII no Chile. Os bailarinos usam um lenço na mão direita, desenhando figuras circulares, através do uso do movimento de curvas e contra curvas. A Cuela Sola criada pela Associação de Parentes de Detidos Desaparecidos (AFDD) do Chile, uma organização fundada após o golpe militar de 1973 no Chile. Esta variante da cueca tem a particularidade de ser dançada apenas por uma mulher, sem companheiro. A interpretação da cueca sola começa com a apresentação da bailarina na qual indica o tipo de relacionamento que tinha com a pessoa desaparecida, cuja imagem leva no peito. A melodia e o ritmo da dança são preservados, mas os versos manifestam a dor da perda do ente querido nos dias de ditadura. <https://www.youtube.com/watch?v=oA0zUk24p4U>

passará apenas por "fazer política", mas também, por "dançar política". Assim, o ato político não será, apenas instrumental no sentido de atingir os objetivos concretos das demandas, mas ao mesmo tempo, um movimento energético, afetivo e vital das corporalidades autoconvocadas. Marchant (2013), recupera o pensamento de Arendt, que relaciona a ideia de política com a alegria que surgiria de uma certa comunidade envolvida em toda ação política. No entanto, a relação entre dança e a política não deixa de ser mais complexa e contraditória, como revela Juan Ignacio Vallejos (2019), que mostra que apesar da dança popular, se ter tornado parte de quase todas as mobilizações políticas na Argentina a partir de 1995, a partir da formação de H.I.J.O.S<sup>15</sup>, algo terá mudado a partir do ciclo político de 2015. O presidente conservador de corte neoliberal, Mauricio Macri, após um discurso de tomada de posse, claramente improvisado, começou a dançar de forma muito informal perante o olhar da nação. Segundo Vallejos (2019), a dança de Macri, revela a atitude de muitos políticos na América Latina, que usam a dança como uma maneira de fazer política, por forma a desviar a atenção de questões que poderiam ser controversas e provocar dissenso. Deste modo, a dança será, não apenas uma arma para a mobilização insurgente dos corpos nas ruas, em forma de protesto contra a ordem vigente, mas também, uma ferramenta estatal, usada para criar consensos, no sentido de uma coreopoliamento. Naser (2017), chama a atenção para a importância de analisar as formas, como os elementos mais elementares da composição coreográfica (corpo, tempo, espaço e movimento), constituem também elementos fulcrais para entender como operam os eventos da macropolítica.

La irrupción de lo coreográfico en el campo político, desde una mirada expandida que renuncia a un pensamiento propiamente artístico (y por ende autónomo) sobre lo coreográfico, para observar los modos en que cuerpos, movimiento, espacio y tiempo son coordenadas claves en acontecimientos políticos contemporáneos. (Naser, 2017, p.9).

Bojana Cvejić (2016), considera os movimentos de ocupação do espaço público dos últimos anos, como o *Occupy Wall Street* em Nova York, *Syntagma Square* em Atenas ou a *Primavera Árabe*, como formas de coreografia social, que revelam formas complexas de organização, nas quais, as práticas coreográficas poderiam constituir um contributo: "I really think that choreographers have the capacity for that, they know what it means to organize dynamic processes which

---

15 H.I.J.O.S é sigla de Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio ) é uma organização de direitos humanos fundada em 1995 por filhos e filhas de militantes políticos, sindicalistas e ativistas sociais assassinados pelo terrorismo de Estado durante a última ditadura na Argentina. Estes lutaram contra as políticas de reconciliação nacional promovidas pelo ex-presidente Carlos Menem, que perdoou os militares responsáveis por crimes contra a humanidade.

are heterogeneous, which are in movement” (Cvejić, 2016). Expandir o campo disciplinar da coreografia e da dança, passará justamente, por problematizar a presença de uma multiplicidade de corpos dançantes: “não como unidade autónoma nem fechada, mas como sistema aberto e dinâmico de intercâmbio, que produz constantemente modos de submissão e controlo, assim como de resistência e devir” (Lepecki, 2006, p.54). A questão do afeto, enquanto campo de forças sensíveis, torna-se também crucial para pensar a mobilização dos corpos no espaço público, pois inclui não apenas a capacidade cortical, a qual projeta representações nas percepções do mundo por forma a atribuir-lhes significados, mas também, a sua potência subcortical, que leva à apreensão do mundo como um campo de forças que afetam a textura sensível, naquilo que Rolnik chamou de corpo vibrátil (Rolnik, 2006). Neste sentido, haverá que combater a anestesia da vulnerabilidade ao outro, causada pelas condições de experiência da contemporaneidade, que fragmentam o tecido social e atomizam a experiência, as quais, alinhadas com as lógicas de dominação, procuram individualizar e submeter a potência do social, a modos de organização hierárquicos, fixos e autoritários.

Em 2015, Judith Butler escreve o livro, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, abordando as assembleias dos movimentos sociais, como formas plurais de ação performativa. Butler (2015), vai expandir a sua teoria da performatividade, para problematizar as formas como a precariedade, entendida como a destruição das condições de habitabilidade (*livability*), se torna numa força de mobilização no ciclo de protestos contemporâneos. A partir da noção de Arendt (1968) sobre a política, Butler (2015) repensa o investimento no público em detrimento do privado, e analisa os privilégios do sujeito político constituído pela fala. A autora, enfatiza que os corpos agem politicamente, quanto estão reunidos e não apenas quando falam, focando-se na materialidade da subjetividade da resistência: a do corpo e das corporalidades reunidas. Sob as condições da racionalidade neoliberal individualista, como se incorpora o plural e o popular? Que significados podem ganhar as ações efêmeras que se manifestam em formas de socialidade e solidariedade imprevisíveis? Na sua pluralidade não-consensual e na socialidade partilhada, os corpos reunidos reclamam “o direito a ter direitos”, cuja legitimidade, deve ser afastada “from an existing state apparatus that depends upon the regulation of the public space of appearance for its theatrical self-constitution” (Butler, 2015, p.85). A performatividade política das assembleias dos movimentos sociais, implica um posicionamento crítico e uma capacidade de coexistência diferencial das corporalidades. Quando os corpos entendidos como conjunto vivo de relações, se reúnem, evidenciam uma pluralidade relacional equitativa (Butler, 2015, p.65). A multiplicação dessas corporalidades coletivas, leva Butler, a considerá-las como oportunidades dentro das quais uma ética global está a

ser construída e alicerçada sobre a consciência da necessidade do outro: “the need we have for one another” (Butler, 2015, p. 218). Será no interior dessa compreensão da urgência do comum, que poderão ser traçadas as linhas do horizonte, sensível, ético, social e ecológico de uma política de performatividade para a atualidade.

#### I.4.8.1. *Un Violador En Tu Camino*

Na conjuntura das insurreições populares no Chile em 2019, a 25 de Novembro, o coletivo chileno interdisciplinar, *Las Tesis*, apresentou, pela primeira vez, em Valparaíso, no contexto do “día de la eliminación de la violencia contra la mujer”, a performance coreográfica, *Un Violador En Tu Camino*<sup>16</sup>. Uma coreografia de gestos e movimentos, acompanha uma canção, cuja letra se tornou, em apenas alguns dias, num hino feminista global. Milhares de mulheres, de todas as idades, raças e classes sociais, autoconvocaram-se nas praças de inúmeras cidades (Santiago do Chile, Temuco, Cidade do México, Madrid, Barcelona, Paris, Montpellier, Nova York, Bruxelas, Monterrey, Berlim, Buenos Aires, Lima, Creta, Nueva Deli, Lisboa, Nairobi etc.), para replicar a proposição do coletivo chileno. Os *reenactments* da sequência coreográfica repetem-se, com pequenas variações de movimento e texto, situando a proposta no chão e nas corporalidades que as encarnam. Cobrem-se os olhos com uma faixa negra e quando se começam a escutar batidas (seja uma base eletrônica ou tambores tocados ao vivo), dançam e cantam:

*El patriarcado es un juez, que nos juzga por nacer, y nuestro castigo, es la violencia que no ves. El patriarcado es un juez, que nos juzga por nacer, y nuestro castigo, es la violencia que ya ves. Es femicidio. Impunidad para mi asesino. Es la desaparición. Es la violación. Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía. El violador eras tú. El violador eres tú. Son los pacos, los jueces, el estado, el Presidente. El Estado opresor es un macho violador!*

A violação, será antes de mais, um ato disciplinador, é o que nos ensina a letra da canção. O sujeito violador, é o sujeito moral por excelência. A violação é moralizante, no sentido em que “coloca a mulher no seu lugar”, ou seja, no lugar de submissão e subalternidade. Por isso, em muitos casos de denúncia de violência sexual, argumentos sobre o tipo de roupa usada, a atitude “provocadora” da mulher, a hora e o local em que se encontrava a vítima, invertem a responsabilidade sobre o ato de violência, colocando a culpa e a punição social e moral na própria vítima. Por isso, na

---

16 <https://www.youtube.com/watch?v=aF9ECnXiVNY>

coreografia se aponta com o dedo indicador e se diz "o violador és tu". Na civilização judaico-cristã, encontra-se na Génesis, e noutras civilizações manifesta-se através de outros mitos, no entanto, parece persistir, a ideia de que a mulher é facilmente "tentada", e portanto, deve ser capturada por uma ordem, subordinada, disciplinada, porque é vulnerável à tentação. Afinal, terá sido Eva a comer o fruto proibido. Ao contrário do que é veiculado pelo senso comum, a violação não se funda no desejo sexual, não se trata da manifestação da libido masculina descontrolada. Também não se tratará de um ato sexual propriamente dito, será, antes de mais, um ato de poder, de dominação, um ato político portanto (Segato, 2016). Um gesto que pretende apropriar e disciplinar as mulheres através da dominação das suas corporalidades. Os agachamentos realizados na coreografia *Un Violador en Tu Camino*, referem-se aos exercícios físicos (evocando práticas militares) que as mulheres, quando são detidas no Chile, são obrigadas a realizar, muitas vezes nuas, como forma de humilhação. As vestimentas de cores fortes, calções ou saias curtas, que usam muitas das performers, tem ressonâncias com o texto, indicando que a forma como uma mulher escolhe vestir-se, não poderá ser nunca justificação para qualquer tipo de violência. A última estrofe da canção de protesto, é a reprodução de um excerto do hino dos *caribineros* (força policial chilena): "Duerme tranquila, niña inocente, sin preocuparte del bandolero, que por tu sueño dulce y sonriente, vela tu amante carabinero." Este gesto de apropriação textual, serve como forma de colocar a evidência, a naturalização social da violência de género e do abuso de poder por parte das autoridades das co-reopolícias estatais. A mesma entidade, que supostamente protege a vulnerabilidade de uma criança, será a mesma que sobre ela exerce, o poder de dominação através da violação.

O fenómeno de *Un Violador en Tu Camino*, começou como performance de cariz teatral, criada pelas *Las Tesis*, coletivo movido pela motivação de levar as teses de autoras feministas aos palcos, como uma espécie de transferência da teoria à prática, entrelaçando conhecimento académico com a prática cénica: "En un primer momento, trabajamos con el Calibán y la bruja de (la activista ítaloestadounidense) Silvia Federici y luego tomamos la tesis de (la antropóloga argentina) Rita Segato sobre el mandato de violación y la desmitificación del violador como un sujeto que ejerce la acción de violar por placer sexual." (Las Tesis, 2019, Dezembro). No entanto, esta breve e simples sequência de palavras e movimentos, nunca chegou à caixa negra, pois foi apropriada pelos movimentos sociais feministas em todo mundo e transformada em performance coreográfica no espaço público. Parece-nos relevante, destacar o carácter de imprevisibilidade deste fenómeno social global, no qual, o gesto inicial das artistas interdisciplinares, foi apropriado e expandido, muito para além da sua intencionalidade ou expectativa. Esta apropriação e expansão, só terá sido

possível dada à simplicidade da execução da proposta por qualquer corporalidade (em alguns dos *reenactments* vemos mulheres em cadeiras de rodas ou apoiadas em muletas). No entanto, consideramos que esta depuração, a nível formal, em conjunto com a síntese teórica, se terá tornado possível, a partir de um estudo e compreensão profundas dos fenómenos de violência de género em distintas dimensões: política e coreográfica. Todavia, ao invés desse conhecimento ficar reservado às esferas de privilégio e de poder da academia e da arte, ele é profanado (Agamben, 2010), reclamado e incorporado pelo comum, unindo politicamente movimentos, subjetividades e corporalidades em diversos pontos do planeta. Consideramos, *Un Violador en Tu Camino*, não constitui uma novidade, no sentido da necessidade dos ativismos procurarem fundamentos teóricos, mas sim, na extraordinária circulação planetária de uma coreografia que entrelaça pensamento crítico com poéticas feministas.

Dia 6 de dezembro de 2019, dirigimo-nos a Tribunales, zona onde se encontra a “Corte Suprema de Justicia de la Nación Argentina”, para assistir ao *reenactment* argentino de *Un violador en tu camino*. Centenas de mulheres levaram a cabo a coreografia que se tinha viralizado nas redes sociais nas semanas anteriores, voltando a repetir o repertório (Taylor, 2003), simbolicamente, em frente ao fálico Obelisco da avenida 9 de Julho e na mítica Plaza de Mayo. A adaptação do texto, incluía a demanda pelo direito ao aborto legal e gratuito, bandeira do movimento feminista na Argentina e cujo o uso do lenço verde atado no pulso, reiterava esteticamente. O que sentimos nas reverberações das presenças dessas corporalidades, consistiu num impacto sobretudo energético, como uma onda invisível que nos atravessa e vai tecendo histórias pessoais e coletivas. Como se através do ato de dar voz, coletivamente, ao que tem sido silenciado e naturalizado social e historicamente, ocorresse um fenómeno próximo ao da sanção, no sentido da transformação da dor e da violência (do trauma) em força de afirmação da própria vida.

Coreograficamente, destacamos o uso da venda negra nos olhos, que para além de evocar o tratamento dado às detidas, a quem é negada a identidade do seu perpetrador, provoca incidentalmente, uma espécie de dessincronização nos movimentos. Apesar da composição de movimentos ser a mesma para todas, estes aconteciam ao ritmo de cada corporalidade, libertadas do olhar controlador, alheio e próprio, e da necessidade de corresponder a tentações de criar uma coreografia harmónica e homogénea. Mais uma espécie de monstro coletivo de braços e pernas que se movimentam, paradoxalmente, ao próprio ritmo e ao ritmo comum, que uma coreografia “perfeitamente” executada por corpos previsíveis, dóceis e disciplinados.



Na caminhada de regresso a casa, pensávamos nas tensões e desacordos que existem no seio dos próprios feminismos, e demo-nos conta, da força mobilizadora das contradições inerentes à coexistência de diferentes pontos de vista. No entanto, essa força mobilizadora, brotará, precisamente, a partir do reconhecimento e visibilidade das vulnerabilidades e forças das corporalidades num regime patriarcal, em contraste com a benevolência das feminilidades pacificadas, homogêneas e hegemónicas.

#### I. 4.9. DO COREOGRÁFICO

As relações, que durante os últimos anos, começaram a ser entretecidas entre coreografia e política, ao mesmo tempo que se inserem no interior do debate mais vasto, sobre arte e política, ultrapassam-no amplamente. Acreditamos que o Coreográfico<sup>17</sup>, enquanto campo emergente de investigação, poderá constituir um contributo para pensar as relações entre micro e macropolítica, a partir das práticas estéticas e das formas de organização das corporalidades, dentro e fora do campo social da arte. Neste sentido, e com a consciência do perigo de pensar conceitos que se tornam estáticos, e fugindo a um tipo de pensamento taxonómico, propomos considerar o Coreográfico enquanto campo móvel de relações entre problemas, que como tal, necessita de ser (re)articulado a partir de acontecimentos estéticos políticos situados.

Como aponta Mark Franko (2006), as relações entre arte e política, serão conjunturais, ou seja, produto de um enredo de circunstâncias históricas nas quais se inscrevem. Circunstâncias essas, que não sendo fixas, acompanham as permanentes transformações sociais que adquirem contornos singulares em contextos situados. Franko (2006), rejeita a possibilidade de uma arte apolítica, uma vez que todo o gesto estará, incontornavelmente, marcado por uma ideologia, conjunto de crenças (consciente e inconscientes), e de meios cinestésicos e visuais, através dos quais, as identidades individuais se relacionam nos e entre distintos grupos sociais. Do pensamento de Rancière (2000) e Agamben (2000), destacamos o contributo de ambos, ao colocarem no centro do debate sobre o político, as capacidades ou potências dos corpos, ao considerarem que práticas artísticas permitem perturbar a formatação e condicionamento de perceções, hábitos e gestos, abrindo a possibilidade para outras maneiras de perceber, sentir e agir. Por outro lado, da contribuição de Walter Benjamin (1934), recuperamos a necessidade de situar a obra ou o acontecimento, tendo

---

17 A formulação do termo Coreográfico, surgiu durante uma conversa com o co-orientador Juan Ignacio Vallejos, durante o período de trabalho de campo desta investigação.

em consideração, os modos de produção no interior dos quais se elabora, isto é, a conjuntura na qual se insere. O conceito de articulação proposto por Franko (2006), parece-nos útil, no sentido de nos poder ajudar a estabelecer ligações entre “pequenas” e “grandes” coreografias, para além da analogia direta com mecanismo articular que permite a mobilidade aos corpos. A trama de politicidade proposta por Ana Vujanovitch (2013), permite relacionar entre si distintas dimensões do político, uma vez que estas distintas camadas se encontrariam presentes em qualquer performance, entendida no sentido lato, como qualquer ato público. Neste sentido, podemos considerar que toda a manifestação pública, é política, e o que estará em questão, passará por entender, as formas como operam os distintos níveis de politicidade e se estes se traduzem em gestos políticos, micropolíticos e/ou em gestos inscritos na política ou (coreo)polícia como vimos a partir de Mouffe (2006), Rolnik (2018), Rancière (2004) e Lepecki (2012).

Esta pesquisa centra-se em estudos de caso que colocam em movimento práticas estéticas que operam deliberadamente nas margens e fronteiras da institucionalização e do mercado da arte. O nosso interesse e curiosidade, surgiu a partir da percepção das impossibilidades da arte contemporânea para produzir eventos e transformações nas subjetividades e corporalidades: “contemporary art is marked by the inability to think of the antagonisms present deeply in its own core; rather than participating actively in changing common life, it rather continuously recognises the symptoms of its own disintegration.” (Kunst, 2015, p.52 ). Paula Caspão (2007), assinala que a relação entre estética e política é ativada, quando ambas se tornam capazes de estabelecer pontes e fissuras entre realidades distintas, por vezes opostas, deslocando fronteiras entre o que é considerado artístico e não artístico. Esta perspetiva, reitera as possibilidades de abordar o gesto estético na sua dimensão privada, para além da dimensão pública. O conceito de mobilização proposto por Randy Martin, inaugura a possibilidade de conchavar, relações entre as forças internas que movem os corpos dançantes e as tensões que ocorrem na esfera do político, entendido enquanto campo de diferenças, em constante negociação, mudança, e movimento “Politics is activity already in motion. It does not await ignition.” (Martin,1998, p.2).

Um contributo, que consideramos crucial da teoria política crítica contemporânea, para pensar o campo coreográfico, relaciona-se com considerar o conflito, o dissenso e o antagonismo, como cerne do gesto político: “first and foremost a conflict regarding the scene in common, regarding the existence and status of those who are present there.” (Rancière, 2009, p.24). Esta conceção do político, relaciona-se com as dimensões de performatividade, tensão e possibilidade de movimento, mobilização e mudança, quando se questionam as posições, os lugares de fala e de ação

dos participantes numa determinada situação. Neste sentido, o político, seria um lugar inacabado de constante redefinição e negociação, entre distintas perspectivas, crenças, corporalidades, criando ressonâncias com práticas coreográficas, em particular, das que envolvem improvisação. O Coreográfico, entendido como campo de investigação, parte portanto, do reconhecimento da força performativa que gere a política, inerente às formas como se organiza e exerce o sensível e que ocorrem ao nível de um campo de forças, entre a incorporação e a “excorporação”, entre o comando e a fuga, o movimento e a captura, numa tensão dinâmica, presente dentro e fora do campo social da arte. Neste sentido, o coreográfico, encerra o potencial de, por um lado, analisar a organização dos movimentos (pré)estabelecidos das corporalidades (a política ou a polícia), e por outro, de funcionar como instrumento para pensar a experimentação, articulando possibilidades de (re)coreografar, contra-coreografar ou “decoreografar”, as formas dominantes da política ou polícia. Assim, pensar o Coreográfico, só será possível, a partir de um gesto situado, que permita que as complexidades de acontecimentos tangíveis, possam ser levadas em conta. O que no nosso caso, requer uma articulação e entendimento sobre as formas, como os fenómenos estéticos, que ocorrem nas fronteiras entre práticas artísticas e outras práticas sociais, são simultaneamente, o resultado das condições de experiência nas quais se inserem e constituem respostas às mesmas, no sentido de intentarem operar como (re)configurações críticas às formas de vida em curso. Porém, e antes de poder descrever e analisar os casos de estudo escolhidos, parece-nos relevante, complementar o enquadramento teórico do nosso estudo, no interior das correntes críticas do pensamento latino americano, fundamentais para poder pensar, de forma situada, os mesmos.

## I. 5. IMAGINAÇÃO E POLÍTICA: Breves Casos de Estudo Incidentais

Antes de transitar para a segunda parte deste estudo, propomos partilhar, quatro breves estudos de caso, os quais, nos foram servindo como uma espécie de laboratório, por forma a ativar as experiências, ideias e intuições, que mobilizaram esta pesquisa. A ordem escolhida para a apresentação, não é cronológica, mas é marcada por uma expansão, que parte desde práticas levadas a cabo no interior do campo artístico propriamente dito, até acontecimentos estético políticos, relacionados com os movimentos sociais, que ainda que usando procedimentos, dispositivos e técnicas, que podem ser consideradas artísticas, operam deliberadamente nas margens do chamado mundo da arte.

### I. 5.1. *Escena Política*

No contexto contemporâneo das práticas coreográficas existem, como vimos, inúmeros exemplos da prática da chamada coreografia expandida. No seio desta investigação, parece-nos particularmente relevante, uma breve exploração de um destes exemplos: *Escena Política*, coletivo formado, em 2015, na cidade de Buenos Aires.

O *Congreso Transversal*, teve lugar em outubro de 2016, pouco depois da tomada de posse do governo neoliberal liderado por Mauricio Macri e envolveu atividades tão heterogêneas como: a video-conferência com teórico marxista Franco Bifo Berardo, caminhadas coletivas, performances no espaço público e oficinas com títulos tão sugestivos como: *Situar-se (potencialidades y tensiones de un pensar/hacer/mover situado)*, *Primero hay que saber rajarse (una escritura del agite)*, *Y nos dicen que llueve (intervención en el espacio público expandido)*, *Prácticas de movimiento abierta y colectiva para cuerpos deseantes*, *El comité Cósmico de Crisis del Congreso Transversal Escena Política*<sup>18</sup>. Influenciados pela teoria crítica europeia, este coletivo apropria-se, por um lado, de uma estética e imaginário, dos chamados ativismos artísticos das vanguardas argentinas, com longa historicidade. como veremos na terceira parte do nosso estudo. Por outro, este coletivo assume uma atitude crítica *vis-a-vis* aos modos de organização e de produção em dança e a sua relação como as formas de vida:” The Political Scene congresso could be interpreted as a collective artwork influenced by the ideas of the French anonymous author (or possibly authors) known as the Invisible Committee.” (Vallejos, 2019, p.162). Na nossa perspetiva, *Escena Política*, parece pretender operar, simultaneamente, em ambas esferas, macro e micropolítica: por um lado, na defesa dos direitos dos trabalhadores profissionais da dança e das artes performativas locais, através do protesto face à perda dos apoios estatais e espaços institucionais relacionado com a macropolítica e, por outro, funcionando micropoliticamente, como plataforma para construção de alternativas relacionais às lógicas do poder hegemónico autodefinindo-se como “una comunidad que actúa colaborativamente, creando relaciones de afeto. Una comunidad sensible que intercambia roles, invierte jerarquías, se moviliza de un lugar a otro.” (Escena Política, 2015).

Em 2017, tive oportunidade de participar num evento organizado por *Escena Política*, chamado *Maestria en Escena Política*, um ciclo de “encontros, práticas e pensamentos, que promove a produção de conhecimento vivo e ativo” (2018, 25 novembro), como refere o manifesto escrito por este coletivo. O programa deste “mestrado”, visava cruzar conhecimentos teóricos e práticas artísticas, procurando criar reflexões sobre a produção de conhecimento, a política e a transformação

---

18 <http://escenapolitica.info>

social. Para o primeiro encontro, foi convidado Florian Malzacher, curador e dramaturgo alemão, que apresentou uma conferência, na qual expôs exemplos de projetos artísticos que circulam nos grandes festivais europeus, que segundo o próprio, se aproximam das práticas ativistas. O evento desenrolou-se numa atmosfera entre hospitalidade e captura: a entrada do evento era gratuita e os participantes eram convidados a partilhar as suas experiências e pontos de vista, ao mesmo tempo que *Escena Política*, é composto por um grupo fechado, o qual coreografou todas as atividades e intervenções do evento. Neste sentido, não fomos capazes de perceber, em que sentidos se encontraria essa comunidade sensível que dilui hierarquias. *Escena Política* eram eles, e nós, participantes, “alunos”. Deste modo, apenas existiam escolhas no interior conjunto de opções previamente definidas, tal como acontece no campo da macropolítica hegemónica. Assim, neste projeto, a política parece funcionar como tema, usando as relações entre arte e política como tema e de forma tática, por forma a promover os interesses do próprio coletivo, permanecendo assim na lógica do poder institucional e de representação dominantes. Por um lado, existe o discurso e a intencionalidade presente no manifesto do grupo sobre pedagogias radicais e não convencionais, por outro, a falta de imaginação política das suas práticas: a conferência de Malzacher, poderia ter sido realizada numa universidade e nos debates em grupo que se lhe seguiram, a discussão foi dirigida pelos elementos do grupo e mediada pela elaboração de *mind maps*, estratégia usada pelas corporações multinacionais, que exploram o potencial criativo humano em benefício do capital. Com ironia e humor, chamamos a este projeto de *coolonial*, um jogo de palavras entre o *cool*, da atitude dos seus membros, e colonial, pela falta de um questionamento profundo sobre as práticas coreográficas e de dança que se constroem desde o sul de América, evidente na procura, nas referências europeias, de modelos de resposta aos problemas locais, fruto de processos e conjunturas histórico-políticas específicos e complexos. Pareceu-nos extremamente irónico, que o coletivo tenha convidado um programador alemão para falar de ativismos artísticos, quando a Argentina, será um dos países do mundo, com maior historicidade a este respeito.

Outro evento organizado por *Escena Política*, no qual tivemos a oportunidade de acompanhar, chamou-se *Bombachazo*<sup>19</sup>, uma ação de rua integrada no 8M de 2018, dia da Greve Internacional das Mulheres e inserido na campanha pela aprovação da lei do aborto legal gratuito na Argentina. As trabalhadoras e trabalhadores das artes cénicas locais, foram convocadas a colocar uma

---

19 O sufixo aumentativo “-azo”, tem sido usado pelos movimentos sociais na América Latina para definir formas de protesto, como por exemplo, o *cacerolazo*, no qual os manifestantes comunicam a sua insatisfação através do ruído rítmico produzido ao bater em panelas ou outros utensílios domésticos. Ou exemplo é o *Siluetazo*, estudo de caso que desenvolveremos na terceira parte.

cueca (*bombacha*) na cara, à maneira de uma máscara e a encontrar-se em frente ao *Teatro Colón*, em frente ao qual, houve leitura de manifestos, nos quais se expunham as desigualdades laborais das mulheres trabalhadores nas artes performativas: existiam estendeadais nos quais estavam penduradas cuecas e folhas com frases como: “64% das contratações foram feitas a homens” , gritos de palavras de ordem, acompanhados de uma extensa sessão de fotos e filmagens. O grupo deslocou-se depois até ao *Teatro Nacional Cervantes*, ao *Teatro General San Martín* e ao *Teatro Alvear*, os principais teatros públicos de Buenos Aires, onde se repetiram as performances ativistas. Como seria de esperar, o desfile de *bombachazos*, deveria unir-se à marcha geral, que se desenrolou seguindo o percurso convencional das marchas na capital argentina, desde a Praça de Maio até ao Congresso da Nação, compondo-se assim, com as propostas dos diversos movimentos sociais. No entanto, o mesmo não aconteceu, após as coreografias ativistas em frente aos teatros, o grupo dispersou-se, sem se integrar na marcha geral, o que nos deixou a sensação de espetacularização da política e do político, na ausência de uma implicação efetiva, afetiva e encarnada com o comum e sua multiplicidade de corporalidades, proveniências e agendas. Assim, esta proposta de *Escena Política*, mantém-se ao nível da defesa e promoção do interesse de um grupo restrito e identitário, que corresponde a certa elite da dança contemporânea argentina. Neste sentido, o gesto “ativista” do *bombachazo*, mantém-se ao nível da mera representação, transformando, em certa medida, o gesto político de protesto, em pseudo atividade e em autopromoção, como a circulação de imagens de forte impacto iconográfico e propagandístico, que se seguiu pelas redes sociais, veio confirmar.

### I. 5.2. *Izquierda.Derecha.Izquierda*

Em março de 2018, em colaboração com a artista visual chilena, Celeste Rojas Mujica, fui convidada a participar, enquanto coreógrafa, no *Festival DanzaFuera: Festival Internacional de Danza Contemporánea, Performance e Acciones Transdisciplinarias*<sup>20</sup>, na cidade de La Plata, capital da província de Buenos Aires. O projeto de nome *Izquierda.Derecha.Izquierda*, partiu do desejo em explorar, de forma coreográfica, as fronteiras entre arte e ativismo, e as suas possibilidades de transferência e contágio.

A proposta, partiu de uma apropriação da obra *Left, Right, Left, Right* (1995), de Annette Lemieux, que se encontra em exibição no Museu Whitney em Nova York, a qual é composta de

---

20 <https://danzafuera.wixsite.com/festival>

trinta cartazes com imagens de punhos erguidos encostados a uma parede. Lemieux, apropriou-se de imagens de punhos erguidos em jornais e revistas que datavam, dos anos 30 aos anos 50. Alguns punhos, pertencem a figuras famosas de diversas convicções ideológicas, como Martin Luther King Jr., Richard Nixon, Jane Fonda e Miss America. Outros, são anónimos, como o punho de uma mulher em Woodstock, o punho de um marinheiro ou de um padre. Várias das imagens são viradas, por forma a que o mesmo punho apareça repetido, ora à esquerda, ora à direita, numa analogia à alternância do sistema democrático. O que nos chamou atenção na obra de partida, teve a ver com o fato, de que após as eleições americanas de 2016, nas quais foi eleito o presidente Donald Trump, a artista ter pedido ao museu, para colocar as imagens em posição invertida. Os punhos erguidos, passariam a ser então, “punhos caídos”, apontando, não para o teto, mas para o chão da sala do museu, num gesto que pode ser lido como de derrota ou de impotência do sistema democrático. Chamou-nos a atenção, o fato da artista, ter colocado em movimento uma obra, a vinte e um anos após a sua criação. Este gesto, abriu-nos a possibilidade coreográfica de expandir ainda mais o movimento, para as ruas da cidade, deslocando-o para um contexto geopolítico distinto, pese que ambas conjunturas políticas, a Americana e a Argentina, se encontravam, nesse momento, sob signo político das direitas neoliberais. Interessava-nos também, testar o impacto estético do efeito de *mise-en-abîme*, onde corpos em movimento seguram imagens dos braços e mãos num punho erguido, criando uma desestabilização dos sentidos através da multiplicação de corporalidades no espaço. Braços erguidos segurando braços erguidos, criando um corpo coletivo monstruoso, uma evocação de corpos do passado e do presente, corpos tão reais quanto fictícios, complicando temporalidades e espacialidades. Nesta caminhada de protesto fictício, não estariam em causa, os direitos dos indivíduos, mas os direitos das corporalidades singulares que compõem uma multidão. A investigação prévia, revelou-nos que o gesto do punho erguido remonta à antiga Assíria (2500 a.C-605 a.C), e estaria relacionado com a procriação, a oração e a manifestação de força física. Este gesto, terá sido usado, como logotipo, pela primeira vez, pelos “Trabalhadores Industriais do Mundo” em 1917 e foi popularizado durante a guerra civil espanhola (1936-1939), quando foi utilizado pela facção republicana como saudação antifascista. Esta saudação, continuou a expandir-se e tornou-se símbolo gráfico popularizado em 1948 pelo *Taller de Gráfica Popular*, uma gráfica mexicana que usava a arte para promover causas sociais revolucionárias. O uso deste símbolo, espalhou-se pelos Estados Unidos, na década de 60 do século XX, cujo uso mais célebre, terá pertencido ao movimento *Black Power* e foi também muito usado em cartazes de propaganda Maio de 1968 na França. Na atualidade, continua a ser usado, em particular, como um símbolo fe-

minista. No entanto, apesar de maioritariamente associado às lutas políticas de esquerda, este gesto-símbolo, tem sido usado, em várias ocasiões, pela chamada supremacia branca. Em novembro de 2016, durante o discurso de tomada de posse da presidência americana, Donald Trump, usou o gesto do punho erguido, levantando a seguinte questão: se o punho erguido, é usado por um presidente, cuja agenda, é assumidamente contra as dissidências: emigrantes, muçulmanos, mulheres, LGBT etc., enquanto essas mesmas dissidências usam o mesmo símbolo para expressar a união e solidariedade das suas lutas, o seu significado necessitará de ser revisto. Niela Orr, adverte sobre os perigos do amplo uso deste símbolo por parte da cultura popular das redes sociais: “In a world that appropriates and mutates every symbol until it’s reduced to a sad, emojiified shadow of its former self, how will this vital symbol of strength in the face of oppression (or even total annihilation) retain its intensity?” (Orr, 2017, 1 fevereiro). Conscientes da complexidade do tema, propomos ao festival, realizar aquilo a que chamamos *taller-montage* ou oficia-montagem de três dias, durante a qual, contamos com participantes locais, convidados através de uma convocatória aberta. No quarto dia, realizámos a apresentação pública, uma marcha desde a *piedra fundamental*, o centro geográfico de La Plata, situado na *Plaza Moreno*, a principal praça da cidade, até às portas da casa do governo, reproduzindo o percurso convencional das marchas dos movimentos sociais.

Durante os primeiros dois dias intensivos de processo criativo, através do uso estratégias de improvisação em dança contemporânea, testámos composições simbólicas e energéticas do gesto do punho erguido. Ao terceiro dia, dedicámo-nos a construir os cartazes e optámos por fotocopiar os punhos das participantes do projeto, numa fotocopiadora local, que posteriormente, colámos em cartão proveniente de caixas usadas. A ideia partiu de utilizar estratégias usadas pelos movimentos sociais, que envolvem o uso de técnicas e materiais acessíveis de forma a resignificá-los. A fotocópia, a preto e branco, parecia gerar certa fantasmagoria que nos interessou, uma espécie de evocação de marchas de protesto passadas, tendo consciência das possíveis ressonâncias com o trauma social dos desaparecimentos em massa, durante a última ditadura militar no país. Ao quarto dia, reunimo-nos no local que tínhamos definido coletivamente como o de início da marcha, (Plaza Moreno), algumas horas antes da performance pública, para decidir, coletivamente, que estratégias e materiais usar. Definimos então, um guião, a partir dos dispositivos coreográficos com os quais trabalhámos anteriormente. Por dispositivos coreográficos, entendemos a exploração da tensão entre escrita (condições pré-definidas: e.g. usar o punho erguido e não outro tipo de punho, como seria o gesto do murro, por exemplo) e contingência, como a resposta ao que acontece no presente, contemplando a possibilidade de romper com as condições pré-definidas, se as mesmas



não fossem adequadas. A performance compôs-se em três momentos, o primeiro, em cima da *pie-dra fundamental*, na qual as bailarinas iam criando estátuas coletivas efêmeras, explorando a tensão entre movimento e a posição estática. O segundo, consistiu na marcha com os cartazes, durante a qual se iam gritando frases que eram repetidas em uníssono (à semelhança do que ficou conhecido como “microfone humano”, dispositivo usado pelo *Ocupy WallStreet*), e o terceiro, consistia na instalação dos cartazes dos punhos erguidos às portas da casa de governo, os quais, ficaram abandonados às contingências dos passantes ou das “forças de autoridade”.

No ensaio, *Imaginación y Política*, publicado na fanzine do festival, Leopoldo Rueda<sup>21</sup>, considera que a performance coreográfica: “*tiene* en principio dos peculiaridades. La primera es que la obra es a la vez temporal y atemporal, espacial e inespacial, colocándose en un intersticio entre lo real y lo ficcional. La segunda es que esa misma dialéctica la vuelve eminentemente política.” (Rueda, 2018, p.46). O autor, considera que o fato de se usarem elementos que se confundem com os usados pelos movimentos sociais, mas aos quais falta consistência, afinal, não se entende exatamente aquilo que se está a exigir, as demandas são demasiadamente heterógenas e vão desde: “Tengo derecho a ser un monstruo”, a “Vivimos en el Capitalismo su poder parece inevitable, también lo era el derecho divino de los reyes” (uma frase da escritora de ficção científica Ursula K. Le Guin), não se conseguindo identificar uma problemática específica. A coreografia teria assim, criado uma comunidade fictícia, com um propósito igualmente fictício, apesar das associações evidentes com acontecimentos sociais. Rueda, fica convencido da urgência do exercício de imaginação para pensar/fazer política: “Se trata de una obra política, pero no porque su tema sea político, que sí lo es. Es una obra política porque la política, como el arte, son los lugares privilegiados donde se da la emergencia de algo novedoso a partir de una alquimia de materiales preexistentes.”(Rueda,2018, p.47).

Lembramos ainda a ressonância com o trabalho da coreógrafa americana Anna Halprin, *Blank Placard Dance* (1967), uma caminhada silenciosa realizada por cerca de vinte bailarinos do *San Francisco Dancers Workshop*, em resposta à agitação social que se vivia nos EUA devido à guerra do vietnam. Os bailarinos transportavam cartazes em branco, marchando silenciosamente pelas ruas movimentadas da cidade. Quando os passantes perguntavam aos manifestantes, “Estão a protestar contra o quê?”, os bailarinos devolviam a pergunta: “Contra o quê queres protestar?” e registavam a resposta nos cartazes em branco. Esta obra foi alvo de um recente *reenactment* pela coreógrafa francesa Anne Collod, apresentada pela primeira vez no Centre Georges Pompidou em

---

21 Leopoldo Rueda é doutorando em Filosofia pela Universidade Nacional de La Plata (UNLP) e bolsheiro da Conicet - Nonsejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

2016, como parte do *Festival Hors-Pistes*, sob o tema *L'art de la révolte*, demonstrando a atualidade da relação entre as práticas artísticas e as práticas políticas.

### I. 5.3. *Monumentos en Acción: construcción de una memoria colectiva*

No final de 2018, fui convidada pela coreógrafa argentina Lucia Nacht, a participar enquanto performer, na peça *Monumentos en Acción: construcción de una memoria colectiva*<sup>22</sup>, a ser montada e apresentada no enquadramento do FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires), no final de janeiro de 2019. Conheci Lucia brevemente em Lisboa, em 2017, pouco antes de ir viver para Buenos Aires. Coincidimos no interesse em explorar as relações entre coreografia, política e memória. Neste convite, emocionou-me, particularmente, a possibilidade de dançar na mítica *Plaza De Mayo*, lugar de eleição para as mais variadas performances ativistas, incluindo o mítico evento do *Siluetazo* ou as célebres “rondas” das *Madres de Plaza de Mayo*, que acontecem há mais de quarenta anos, todas as quintas feiras em volta do obelisco central da praça. Conhecia o projeto desde outubro de 2017, quando, recém instalada na cidade, assisti à apresentação pública da abertura da residência que lhe deu origem. A convocatória aberta a propostas artísticas na qual o projeto de Nacht foi selecionado, procurava projetos a serem desenvolvidos nas ruas do bairro de *Caballito*, que tivessem uma relação direta com a historicidade do local. A performance coreográfica a que assisti, era encarnada por um grupo de bailarinos, que paulatinamente iam construindo, através da composição dos seus corpos, uma estatuária efémera. Estes monumentos em movimento, eram construídos em pontos nevrálgicos do bairro, nos quais se mantêm presentes marcas de memória, como as duas placas encastradas na calçada, que relembram as pessoas desaparecidas naquele local, iniciativa auto organizada por um grupo de vizinhos do bairro, no sentido da ativação e preservação da memória coletiva. Chamou-me particularmente a atenção, a composição junto à fachada de uma antiga oficina de têxteis clandestina, cujo incêndio em 2006 foi causado por negligência dos proprietários, resultando na morte de várias pessoas. Nesse edifício, encontram-se grafitadas silhuetas em tamanho quase real, dispositivo recorrente na evocação das ausências na Argentina, as quais, contrastavam com o movimento das corporalidades na construção e desconstrução dos monumentos. Estes eram acompanhados por registos áudio, que através de auriculares, nos faziam escutar entrevistas que Nacht realizou aos habitantes do bairro, a cerca da temática dos desaparecimentos: “La figura del monumento nació de esta necesidad de recordar y al mismo tiempo cuestionar lo que se supone que tenemos que recordar desde el punto de vista de la historia

---

<sup>22</sup> <https://www.facebook.com/monumentosenaccion/>

oficial, y así poder construir entre todos un relato que abarcara a todas las voces posibles.” (anexo 2). A partir de então, o projeto tem continuado a ser desenvolvido e apresentado em várias cidades: de Lisboa (Portugal), a Valparaíso e Constitución (Chile), a Moscovo e São Petersburgo (Rússia), a Campinas (São Paulo, Brasil) e em outros espaços de Buenos Aires. A particularidade desta peça, ou melhor, deste dispositivo coreográfico, prende-se com o seu caráter situado. Cada território, informa a coreógrafa quais os temas a tornar visíveis coreograficamente, através e em conjunto com o grupo de performers. Também nos parece relevante destacar, o seu caráter (trans)fronteiriço, uma vez que se tem apresentado tanto em contextos institucionais dedicados à dança como o FIBA, um evento promovido pelo ministério da cultura de Buenos Aires ou a Bienal Sesc de Dança de São Paulo, como em manifestações ativistas auto-organizadas, como aconteceu em Lisboa, a propósito de uma manifestação (a maior até à data em Portugal), sobre o direito à habitação. Nacht, chama a atenção para as oportunidades que podem surgir através das instituições de poder convencionais, pois terá sido graças à participação num festival Internacional estatal como o FIBA, que terá sido possível aceder a trabalhar em frente à *Casa de Gobierno de Argentina*, um espaço fortemente coreopoliciado, que controla e restringe o tipo de ocupações e corporalidades permitidas. A dimensão fronteiriça desta proposição, reflete-se também, no sentido em que o papel da artista oscila entre o de coreógrafa, co-imaginando com os performers, os estados, as qualidades e as composições do movimento, e o de investigadora, ao levar a campo um trabalho, mais ou menos exaustivo, sobre a historicidade dos locais e a recolha de testemunhos dos seus habitantes.

Durante o trabalho de investigação, montagem e apresentação no qual estivemos envolvidas, fomos entendendo a complexidade e exigência de um processo que trabalha diretamente com as dimensões estética e política da performance coreográfica. Através de uma combinação de estruturas preestabelecidas de movimentos (diferentes figuras, posições, níveis, velocidades), gestos e da improvisação de movimento (qualidades, impulsos, atitudes, ritmos etc.), foram-se criando partituras, ao mesmo tempo, minuciosas (uma vez que determinada sequência de ações deveria estar sincronizada com o respetivo áudio) e sempre provisórias. Após cada ensaio, recebíamos um novo guião, e assim foi até à última apresentação, dando conta de um processo vivo, em transformação, que demandou uma constante readaptação do grupo de performers, em ressonância com o um tipo de comunidade política, na qual, o movimento seria a única constante. Trabalhámos corporalidades inspiradas nos gestos típicos dos protestos sociais, sem nunca cair na caricatura. Pelo contrário, explorando e abrindo movimentos como punho erguido, atirar uma pedra ou proteger-

se de um projétil, a qualidades improváveis, desde a vulnerabilidade conferida pelo movimento dilatado no tempo, à indecidibilidade da sua ordem ou à mudança abrupta e não linear. Criou-se, desta forma, ambivalência e mesmo contradição, entre os sentidos e significados de gestos, movimentos e posições, que costumam ser contundentes, inequívocos e unidirecionais nos seus propósitos. Ao mesmo tempo, não se tratou de uma apropriação oportunista, ou da mera descontextualização do repertório de gestos dos movimentos sociais, uma vez que os testemunhos que são escutados e que de certa forma servem de legendas aos monumentos, se relacionam com problemáticas sociais dos sítios onde ocorre a coreografia. Neste sentido, a performance coreográfica, serve como contraponto, por vezes mesmo de antagonista, dos próprios testemunhos, criando dissonâncias cognitivas e afetivas, mais que ilustrações ou reiteraões do relato oral. Destacamos ainda, que os relatos são apresentados pela própria voz da testemunha, que pode evocar, desde a tradição oral popular, ao audioguia turístico, a determinadas formas de jornalismo. Relatos diversos que vão desde o ponto de vista do vendedor ambulante da praça, aos estudos de uma historiadora, até ao testemunho de Norita Cortiñas<sup>23</sup>. O tema dos áudios prende-se, não só com as memórias das corporalidades combativas, que assombram o local, mas também com a historicidade das construções e reconstruções da própria praça. Desde o gesto inaugural colonial da colocação de palmeiras, até às mais recentes e polémicas renovações de 2018, que incluem gradeamento em volta do obelisco central da praça, portões em frente à casa de governo e uma calçada imaculadamente branca, a qual reflete a luz do sol de tal forma, que tornou os ensaios no local, bastante desafiantes.

No dispositivo coreográfico de *Monumentos en Acción*, que coloca em tensão permanente, estrutura e contingência, a importância do tipo de relações estabelecidas entre o grupo de performers, torna-se crucial. Trata-se de um trabalho, que parte de uma forte construção conceptual e formal, que ao mesmo tempo, se torna extremamente frágil e vulnerável, às improvisações levadas a cabo pelos performers. Apenas através da escuta ativa, da cumplicidade e confiança mútua, é possível conseguir uma performance capaz de multiplicar sentidos, provocar a reflexão e evocar emoções que “co-movam” sentidos. Em muitos momentos da peça, os performers estão em contacto físico, sustentam outros performers, apoiam o peso dos seus corpos uns nos outros, amparam o companheiro numa queda, tocam-se em carícias, abraçam-se, afastam-se, opõem-se etc., numa composição micropolítica do movimento, na qual, os modos de relação necessários para criar a coreografia e as representações sugeridas sobre uma possível forma de política, parecem indissociáveis.

---

23 Norita Cortiñas talvez a *Madre da Plaza* de Mayo mais célebre, que aos 89 anos continua ativa em marchas de apoio aos mais diversos movimentos sociais, associando-se ao movimento feminista e dos direitos pelos povos originários.

Em dezembro de 2019, Nacht volta apresentar *Monumentos en Acción* na *Plaza de Mayo*, mas ao contrário do que acontecera, um ano antes, no qual as grades foram um elemento de composição importante (os corpos apoiavam-se, penduravam-se, colocavam-se em resistência etc.), a coreógrafa encontrou uma praça livre de qualquer gradeamento, pois, como simbólica primeira medida, o novo presidente Kirchnerista<sup>24</sup>, Alberto Fernández, pediu que fossem retiradas as grades, antes da sua tomada de posse oficial. Esta nova apresentação de Nacht, incorporou as mudanças, tanto através de novos relatos, como da própria coreografia, dando testemunho de um dispositivo de construção de uma memória viva, necessariamente em movimento.

Em *Monumentos en Acción*, a memória torna-se, uma construção coletiva, situada, paradoxalmente efêmera e ambivalente, ativada e materializada através das corporalidades, tanto dos intérpretes, como daqueles que assistem à performance: “En este sentido el anti-monumento, a diferencia del monumento, no es historicista, no pretende conmemorar un acontecimiento sino hacernos reflexionar sobre él.” (anexo 2). Aqui, a coreografia, aparece como instrumento de evocação dos fantasmas do negado e dos silenciamentos, através da composição dos corpos presentes e presentificados e das vozes (de corpos ausentes) dos testemunhos. A grande diferença, entre este dispositivo coreográfico e os dispositivos ativistas tradicionais, prende-se com o fato de não existir um consenso nas vozes que são ecoadas através dos testemunhos. Em relação às corporalidades dançantes, existem, ao mesmo tempo, acordos preestabelecidos, e espaço para criar respostas a propostas imprevistas, impulsos, tensões, negociações, respostas, desacordos. Neste caso, a coreografia, não sendo apresentada como dispositivo neutro, pois assumidamente manipulada pela subjetividade da artista, serve como ferramenta que permite a visualização da coexistência de distintas perspectivas, por vezes contraditórias, desautorizando narrativas hegemônicas, questionando a supremacia do lugar de poder dos especialistas, abrindo assim, um campo de indagação sobre as possibilidades de construção e desconstrução dos relatos de memória. Memória, não como ficção, mais ou menos arbitrária, mas como forma cultural, através da qual, memórias pessoais e coletivas, podem ser questionadas e ressignificadas, desde as margens, em consonância ou em dissenso, com os discursos históricos hegemônicos, produzindo significados culturais agonísticos e dissidentes: “I use the term ‘cultural memory’ to define memory that is shared outside the avenues of for-

---

24 O kirchnerismo, enquadrado geralmente no chamado populismo de esquerda, é um movimento político argentino, formado pelos apoiantes do falecido Néstor Kirchner, presidente da Argentina de 2003 a 2007, e da sua esposa Cristina Fernández de Kirchner, presidente de 2007 a 2015 e vice-presidente desde 2019. Embora os Kirchners, sejam membros do Partido Justicialista (o partido peronista original, oficial e maior fundado por Juan Perón em 1947), Peronismo em si é um movimento muito amplo e complexo, existindo peronistas que se opõem ao Kirchnerismo (“peronismo anti-Kirchnerista”).

mal historical discourse yet is entangled with cultural products and imbued with cultural meaning.” (Sturken, 2004, p.3).

#### I. 5.4. *Mar de Gente*

Dia 11 de novembro de 2016, durante a chamada “primavera secundarista”, diversas cidades brasileiras, mobilizaram-se numa manifestação nacional, no sentido de protestar contra as recentes medidas de austeridade, congelamento e limitação de gastos públicos federais e a reformulação do ensino médio, levado a cabo pelo governo de Michel Temer. A propósito das ocupações estudantis, que tiveram lugar em São Paulo, no ano anterior, Peter Pál Pelbart, considera que a imaginação política, entendida enquanto capacidade de conexão com as forças reais, internas e externas, de determinada situação, teria sido destravada, acrescentando a descrição do que seria uma nova coreografia política: “Eles introduziram em paralelo ao teatro esgotado e degradado da representação institucional, uma nova coreografia política, carreando uma atmosfera de grande frescor, um afeto coletivo, inusitado, uma dinâmica de proliferação e de contágio, uma maneira inédita de manifestar a potência multitudinária.”(2016,18 setembro).

Em Belo Horizonte, os manifestantes caminharam unidos por um longo tecido branco, numa apropriação da obra *Divisor*, performance de 1968, criada pela neo concretista brasileira Lygia Pape. Cerca de cem pessoas, participaram na ação que percorreu a distância de 2Km, tendo sido realizada de maneira coletiva e organizada pela *Frente de Produção da Ocupação Belas Artes*, durante o *Ato Nacional Unificado contra a PEC 55 (241)*. Este é um exemplo recente, de apropriação e socialização, por parte dos movimentos sociais, de estratégias provenientes do campo artístico, levantando um conjunto de questões relativas à autoria e ao *reenactment* de obras.

Quando me deparei com a imagem, através das redes sociais, sofri um impacto. A obra de Pape, surgiu na minha mente, um momento de reconhecimento e, ao mesmo tempo, tudo era distinto, momento de estranhamento. Quando criou o *Divisor*, Pape queria explorar as relações entre arte e ação coletiva através de dispositivos participativos, diz Pape: “O ovo e o divisor são estruturas tão simples que qualquer um pode repetir. Ideologicamente, esse tipo de proposta seria uma coisa muito generosa, uma arte pública na qual as pessoas poderiam participar. “ (Pape, 1998). É precisamente a ideia de uma “arte pública”, que a ação de *Um Mar de gente*, vai colocar em movimento, deslocando o dispositivo criado pela artista, para a conjuntura das lutas sociais. Esse deslocamento, cria uma série de encontros, contingências e imprevistos: cartazes com “palavras de or-

dem”, dispositivo convencional usado nas manifestações, coexistem e acompanham, a grande onda branca que avança. Palavras como “Ternura” e “Autonomia”, flutuam no ar sustentadas por mãos e braços erguidos, enquanto a substância branca, monstro de mil cabeças, desliza pelas ruas. Tensão entre a urgência das exigências situadas num contexto político concreto e a experiência sensível e encarnada do comum. Uma mulher segura um guarda-chuva no interior do tecido branco, essa rutura, não deliberada com o minimalismo da obra de partida, traz singularidade, para um dispositivo, cujo risco político, estaria em gerar um corpo coletivo homogêneo e consensual. Esta proposta, surgiu como ação dos estudantes de Belas Artes da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais). Numa entrevista que realizei a Débora Guedes, envolvida nesta ação, a artista e ativista esclarece: “Não sentimos como uma apropriação, mas como uma referenciação. Porque não reconstruímos as obras tal qual são. Pegamos a essência e demos outro desdobramento.” (anexo 1).

Na fala *Sobre o Amor*, Michael Hardt (2007), pergunta como pode o amor funcionar como conceito político? Para ele, o amor pode tornar-se numa prática para a transformação coletiva, quando excede a agenda racional do interesse próprio. O conceito moderno de amor, é quase exclusivamente limitado ao casal burguês e aos limites claustrofóbicos da família nuclear. O amor ter-se-á tornado, portanto, num assunto de propriedade privada. Para Hardt (2007), o Amor é político, na medida em que não se limita ao amor pelo mesmo (o casal, a família, a raça etc.), ou ao amor por quem faz o mesmo ou quem se torna no mesmo, antes um amor das diferenças. Este amor, como conceito social expandido, requer um campo dissensual de experimentação, uma práxis de assemblagens novas e imprevistas, que de modo algum, negue singularidades mas que pelo contrário, as afirme e multiplique. Neste sentido, o Amor é concebido como ação em vez de uma paixão, isto é “como uma criação ativa num campo de diferenças” (Hardt, 2007). Amor como Eros e Agapé, isto é, simultaneamente pessoal e político. *Mar de Gente*, é uma ação que propõe a socialização e expansão de um dispositivo de autoria individual, colocado ao serviço de uma causa comum, e é neste sentido que o consideramos como um ato de amor, no sentido apontado por Hardt.

*Um Mar de Gente*, produz uma ativação e atualização de arquivos coletivos, bem como, a profanação dos dispositivos da autoria e da propriedade. Arquivo vivo porque atravessado pelas corporalidades, não como antes, mas novamente, como sugere Lepecki (2012), a propósito do *reenactment* de obras. Ao mesmo tempo que parece criar um efeito de assombração, espelhos que insistem em retornar, propõe uma relação profundamente materialista com o presente, ao misturar-se com as demandas dos movimentos sociais. *Mar de gente*, cruza práticas e dispositivos das esfe-

ras artística e dos movimentos sociais, criando lugares fronteiriços, ambivalentes, no seio dos quais, imaginação e política são indissociáveis, abrindo horizontes onde a experiência encarnada do sensível e as urgências das demandas das lutas sociais, fazem parte de um mesmo movimento.

#### I. 5.5. *Arpilleras Políticas*

Em 2016, realizei uma viagem a Santiago do Chile. Nessa ocasião, conheci duas *arpilleristas* chilenas, que inspiraram esta breve partilha, e cujo o encontro, profundamente tocante, acabou por influenciar a escolha posterior dos estudos de caso na Argentina.

Maria Teresa Guerrero, afirma que a invenção da estrutura tecida é a forma de organização mais antiga presente em todas as civilizações e grupos sociais do mundo (Guerrero, n.d.). O entrelaçamento, seria mesmo anterior à invenção da roda, comprovada pelo fato de que, nas culturas pré-colombianas, já se usavam técnicas de tecelagem, anteriores à roda, provavelmente devido à maior versatilidade e flexibilidade, em relação à escultura em pedra, ao trabalho em metal ou mesmo em argila. O primeiro objeto entrelaçado, teria sido feito de fibra vegetal, recipiente em forma de tigela, para alimentos pequenos, como ovos, sementes, formigas, mel, frutas, analogia do útero feminino, como recipiente fundacional da vida animal. O fato do alimento poder ser transportado e armazenado, por vários dias, nestes recipientes, teve um impacto crucial nas primeiras formas de organização social. Assim, o entrelaçamento, tornou-se a resposta para muitos problemas quotidianos como: utensílios domésticos, móveis, roupas, mas também como forma de adorno, como a tranças de cabelo, o que aponta para a passagem da mera resposta a necessidades básicas à produção de objetos estéticos: “convertirse en objetos precursores de lo estético, replegándose a la búsqueda de la belleza, del confort y del placer.” (Guerrero, n.d).

As *arpilleras* são têxteis tridimensionais, que têm origem na antiga técnica regional de bordados pictóricos da Isla Negra, na costa do Chile, onde trapos eram usados para criar imagens que eram bordadas em pedaços de pano. Após o golpe militar em 1973, que impôs a ditadura de Pinochet, a *Asociación de Familiares de Desaparecidos* no Chile e grupos auto organizados de mulheres, começaram a reunir-se: “Sus primeras conversaciones fueron pesadas con el lenguaje del dolor, pero los intercambios se convirtieron rápidamente en un lenguaje de solidaridad. Lentamente, comenzaron a pensar en maneras de unirse en un proyecto colectivo que trascendiera sus dificultades individuales.” (Strom, 2008, X).



Grupos de mulheres, começaram a fazer *arpilleras* artesanais, usando pedaços de pano recolhidos por mulheres ou doadas por igrejas. As *arpilleras*, eram também elaboradas por presas políticas, e foram usadas para camuflar as notas enviadas para o exterior, denunciando o terror da ditadura. Mesmo os guardas mais rigorosos, não pensaram em inspecionar as *arpilleras*, uma vez que o trabalho de costura era “trabalho feminino”, e portanto, considerado inconsequente (Catalogue of Chilean Arpilleras, n.d.). Parte da igreja e uma rede de pessoas, dedicou-se ao envio internacional das *arpilleras*, para que o mundo pudesse saber as atrocidades da repressão ditatorial, ao mesmo tempo que a sua compra, funcionava como uma forma de apoiar a resistência. As *arpilleras*, tornaram-se numa espécie de cartões postais com mensagens de protesto enviados para o resto do mundo. Os retalhos coloridos e aparentemente ingênuos, criam um contraste desconcertante com as representações de tortura, sequestro e detenção arbitrária. Essa tensão e contraste, entre o calor das cores e o cuidado que os materiais transmitem, e a brutalidade neles expressada, torna essa manifestação estética, tão chocante quanto emotiva. Muitas *arpilleras* tinham bordados os nomes dos desaparecidos, algumas chegavam mesmo a incluir fotos dos seus rostos, e no verso, numa pequena bolsa, mensagens manuscritas que contavam as suas histórias (Strom, de 2005, X). Outras, contavam histórias da vida quotidiana em circunstâncias limite, denunciando a pobreza, o desemprego, escassez de alimentos e de cuidados médicos, enquanto outras, retratavam as próprias oficinas de *arpilleras*, os *comedores populares*, cantinas auto-organizadas que alimentam os pobres, aulas de dança onde grupos de mulheres ensaiavam danças folclóricas etc. (Strom, 2005, VI).

As *arpilleristas* trabalhavam juntas e de forma horizontal, partilhando os meios e modos de produção, tornando as *arpilleras* num meio subsistência importante: “A cada persona le pagaban su arpillera porque, aunque trabajabámos juntas, si éramos diez compañeras, hacíamos diez arpilleras y después repartíamos la plata.” (Madariaga et al., 2016, p.55). As *arpilleristas*, reconstruíram as suas vidas “feitas pedaços”, através do corte e da costura realizado coletivamente, sugerindo um modo de resistência através de um processo de apoio emocional e de sanção que pode ocorrer em práticas coletivas, quando se partilham histórias pessoais, sentimentos, angustias, desejos mas também saberes, habilidades, trapos, intuições e sugestões criativas: “Si las dictaduras militares latinoamericanas inspiraron el terror al destruir vidas, los movimientos de mujeres intentaron honrar la vida, celebrar la vida, preservar.” (Strom, 2008, X-XI). A *arpillera*, torna-se assim, num dispositivo complexo, que inclui uma forma de protesto, através da representação simbólica das formas ditatoriais de violência e repressão, ao mesmo tempo que propõe uma forma de reconstruir os laços sociais. Não representa a cooperação, nem usa a cooperação como temática, é a coopera-

ção em ato, propondo lógicas opostas às da dominação, que procuram atomizar as subjetividades através do medo e de dispositivos de interação social hierárquicos, autoritários ou do incentivo à auto promoção individualista.

A exposição que visitei em setembro de 2016, *Relatos de Dolor y Esperanza*, no *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*<sup>25</sup> em Santiago de Chile, consistiu numa exposição de *arpilleras políticas*, expostas como arquivo histórico, disponível para ser ativado através das ressonâncias disponíveis para ser percebidas e consteladas em relação às formas atuais de vida e suas ameaças (pensamos na viragem às direitas neoliberais dos atuais governos do Chile, Bolívia, Brasil e Uruguay), seguindo o que Walter Benjamin foi capaz de articular durante os turbulentos anos 40: "Articular el pasado no significa reconocer "cómo realmente fue". Significa tomar el control de un recuerdo, ya que parpadea en un momento de peligro "(Benjamin, 2005). Em outubro do mesmo ano, dirigi-me ao bairro *Lo Hermida* em *Peñalolén*, bairro da periferia de Santiago do Chile, para visitar Maria Madariaga, que me contou das suas recentes viagens à Índia e ao México, a fim de partilhar a história da sua prática enquanto *arpillerista* desde os tempos da ditadura: "Las primeras arpilleras que yo hice fueron de lo que veía en la calle. Cuando había protesta yo salía. Ahí uno empieza a ver cosas y a pensar que esto o esto otro lo va a llevar a la arpillera. (Madariaga et al., 2016, p.40)". Infelizmente, perdemos o áudio da conversa, mas ficou-nos gravado na memória, o momento em que perguntei a Maria se quando começou a fazer as *arpilleras*, alguma vez tinha considerado as consequências políticas dessa prática e visibilidade que ganharia anos depois. Com um sorriso tímido, afirmou que nunca poderia ter imaginado tal impacto e que o trabalho das *arpilleras* estava profundamente ligado às necessidades do momento: a subsistência da sua família e o apoio emocional em momentos devastadores e a denúncia de terror. Aqui, o dispositivo ou meio, a *arpillera*, aparece desconectado de outros propósitos, que não os do momento, a necessidade vital de ativar uma vida digna desde um presente desolador.

O tecido tem estado presente, ao longo dos tempos na cultura humana, enquanto prática material, e também tem sido desenvolvido, enquanto dispositivo para criar o próprio pensamento. Uma dança entre metáforas textuais e têxteis, foram-se tornando formas de escrita feminista, entrelaçando género e poder, numa atividade para "cyborgs oposicionais" (Haraway, 1988).

As *arpilleras chilenas* encarnam um capítulo da memória coletiva escrita em tecido, entrelaçando narrativas pessoais e coletivas, sentimentos e dissidências. Gesto e vestígio estético político

---

25 <https://ww3.museodelamemoria.cl/exposiciones/relatos-de-dolor-y-esperanza/>

improvável, imprevisível e poderosa amostra dos possíveis enredos e tramas entre micro e macro-política.

## PARTE II

Recordar: del latín *re-cordis*, volver a pasar por el corazón.

(Galeano,1993, p.4)

## PARTE II

### II. 1. DAS GEO CORPO POLÍTICAS DO PENSAMENTO CRÍTICO LATINO AMERICANO: EPISTEMOLOGIAS DECOLONIAIS, POPULARES E ANCESTRAIS

O filósofo alemão Jürgen Habermas (1981), propõe a articulação de "colonização do mundo da vida", mostrando que as práticas coloniais e imperiais, não desapareceram após o fim da Segunda Guerra Mundial e dos processos de descolonização do mundo subdesenvolvido, mas que as mesmas, apenas teriam mudado a sua forma de funcionamento. Para Habermas (1981), a colonização moderna tardia, já não assenta na ocupação e no controlo do território, de uma nação por outra, mas opera através de meios desincorporados (poder e dinheiro) e de sistemas abstratos que desterritorializam a cultura, desvinculando as ações humanas da vida em comum. Esta dissociação, levaria ao empobrecimento da vida, através da mercantilização das relações humanas, que ameaçaria reduzir a comunicação aos objetivos da disciplina, da produção e da vigilância. Não obstante, para o filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez (1998), existem dois aspetos que não são levados em conta pelo diagnóstico de Habermas: embora o autor admita que a colonização da vida quotidiana, requer a participação da ciência e da tecnologia, este não mostra de que formas, o conhecimento dos chamados especialistas, contribui para a formação das formas sociais dominantes. Em segundo lugar, Habermas (1981), não leva em conta as relações geopolíticas historicamente consolidadas, ao ignorar um fator fundamental, que a colonização do mundo da vida, por sistemas desterritorializados, é uma herança do colonialismo territorial da modernidade.

Esta herencia continúa reproduciéndose en el modo como la discursividad de las ciencias sociales y humanas se vincula a la producción de imágenes sobre el "Oriente", "Africa" o "Latinoamérica", administradas desde la racionalidad burocrática de universidades, instituciones culturales y centros de ayuda al desarrollo. (Castro-Gómez, 1998, p.122).

Santiago Castro-Gómez (1998), chama assim a atenção, para a necessidade de indagar profundamente, sobre as raízes das estruturas e das formas de perceber e agir no mundo, que produzem a colonialidade das forças vitais. A filosofia e a teoria política, têm sido historicamente elaboradas no norte geopolítico para o norte geopolítico, entendido como parte integrante do movimento de expansão e de legitimação da dominação dos povos não ocidentais. Ao mesmo tempo, no seu interior, foram surgindo teorias críticas contra-hegemónicas, das quais fazem parte os autores

com os quais trabalhamos na primeira parte desta dissertação. Entendemos que essa “marginalidade teórica” do norte do planeta, difere, dialoga, influência e interage com as teorias e pensamentos críticos produzidos desde o sul geopolítico. Consideramos que criar uma espécie de justaposição contrastante, como indica Cusicanqui (2018), é particularmente pertinente, dados os contornos da nossa pesquisa, os quais implicaram uma série de deslocamentos do norte para o sul.

## II. 1.1. Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade

“América latina se fue fabricando como algo desplazado de la modernidad, un desplazamiento que asumieron los intelectuales y estadistas latinoamericanos, y se esforzaron por ser “modernos”, como si la “modernidad” fuera un punto de llegada y no la justificación de la colonialidad del poder.” (Mignolo, W., & Walsh, C. 2003a, p.2)

A partir dos anos setenta, as ciências sociais, começam a ser repensadas por diferentes correntes de pensamento crítico, procurando pensar o mundo atual, a política global e as relações sociais, a partir de epistemologias que sirvam para analisar os legados coloniais nas periferias do mundo.

O pensamento decolonial é introduzido na América Latina, pelo grupo conhecido como *Modernidad/Colonialidad*, a partir dos anos 90, cujos alguns protagonistas são: Aníbal Quijano, Arturo Escobar, Enrique Dussel e Walter Mignolo. O trabalho deste grupo, desprende-se da pergunta: Quais as possibilidades que se abrem no continente americano em termos de conhecimento, política e cultura, a partir do repensar a abordagem eurocêntrica? (Lander, 2000, p.8). A sua principal força orientadora, é a reflexão continuada sobre a realidade cultural e política latino-americana, levando em conta o conhecimento subalternizado dos grupos considerados explorados e oprimidos. A colonialidade, seria o lado obscuro, invisível e necessário da modernidade: a sua contrapartida indissociável e constitutiva (Mignolo, 2003b, p.30). Será precisamente a partir deste recorte, que deriva o nome do grupo, pois não existiria modernidade sem colonialidade (Quijano, 2000, p. 343), da mesma forma que não poderá haver uma economia global capitalista, sem a existência das Américas e do seu processo de colonização (Quijano e Wallerstein, 1992). No entanto, convém mencionar que existe toda uma trama de antecedentes deste movimento, nomeadamente: a Teo-

logia da Libertação<sup>26</sup>, a Filosofia da Libertação<sup>27</sup> e os debates contínuos sobre um pensamento Latino-americano autônomo, por parte de autores como Rodolfo Kusch ou Orlando Fals Borda, os debates locais sobre a modernidade e pós-modernidade durante os anos 80, seguidos pelas discussões sobre hibridismo na antropologia na década seguinte (Canclini, 1990), o grupo latino-americano de estudos subalternos nos Estados Unidos etc. (Escobar, 2003).

A decolonialidade aparece como campo que engloba a própria noção de modernidade/colonialidade: “a conceptualização mesma da colonialidade como constitutiva da modernidade é já o pensamento de-colonial em marcha” (Mignolo, 2008, p. 249). Todavia, para Mignolo (2008), as origens do pensamento decolonial são mais remotas, sendo possível considerar Wama Pomam de Ayala, cronista do vice-reinado peruano, que enviou ao rei Felipe III, em 1616, a *Nueva crónica y buen gobierno*, como um dos primeiros autores decoloniais. Para Mignolo (2010), a decolonialidade, constituiria uma alternativa entre a pós-modernidade e a pós-colonialidade, isto é, entre o pensamento pós-moderno francês de autores como Michel Foucault, Jacques Lacan e Jacques Derrida e o cânone pós-colonial: Edward Said, Gayatri Spivak e Hommi Bhabha. Neste sentido, *Tawantinsuyu* (Império Inca), *Cem Ānáhuac*<sup>28</sup> e o caribe negro seriam as “Grécias” e as “Romas” das Américas (Mignolo, 2003b, p.32), o que permitiria desenhar configurações a partir de referências distintas às modernas/coloniais. Assim, a genealogia, ou as genealogias, que poderão ser traçadas a partir do pensamento decolonial, serão planetárias e não se limitam aos indivíduos, integrando as experiências e o pensamento dos movimentos sociais (Mignolo, 2008, p.258). Assim, a genealogia global do pensamento decolonial, distinta da genealogia da teoria pós-colonial, inclui experiências, movimentos sociais e de pensadores tão heterogêneos como: Mahatma Gandhi, o peruano Juan Carlos Mariátegui, o cabo verdiano Amílcar Cabral, os martiniqueses Aimé Césaire e Frantz Fanon, o boliviano Fausto Reinaga, a guatemalteca Rigoberta Menchú, a chicana Gloria Anzaldúa, entre muitas outras, bem como, o movimento dos Sem Terras no Brasil, as experiências Zapatistas em Chiapas, os movimentos indígenas e afro na Bolívia, Equador e Colômbia e o Fórum Social Mundial e o Fórum Social das Américas. Convém, no entanto, referir que apesar da tentativa de afastamento das correntes de pensamento fundadas no pós-estruturalismo francês e nas teorias pós-coloni-

---

26 A Teologia da Libertação é uma corrente teológica cristã nascida na América Latina, que parte da premissa de que o evangelho confere preferência pelos pobres e que a teologia deve usar as ciências humanas e sociais para levar a cabo esta missão. A Teologia da Libertação foi criada depois do Concílio Vaticano II (1961) e da Conferência de Medellín, (1968)

27 A Filosofia da Libertação é uma Filosofia Latino Americana que nasceu como movimento filosófico na América Latina, tendo sido o primeiro movimento que problematizou a possibilidade de uma Filosofia Latino-Americana

28 Nome dado pela civilização mexicana ao mundo conhecido antes da conquista da América pré-colombiana pelos espanhóis.

ais, o pensamento decolonial, não deixa de ser influenciado por estas: “O grupo modernidade/colonialidade encontrou inspiração num amplo número de fontes, desde as teorias críticas europeias e norte-americanas da modernidade até o grupo sul asiático de estudos subalternos, a teoria feminista chicana, a teoria pós-colonial e a filosofia africana” (Escobar, 2003, p.53). Mignolo (2003b), propõe o pensamento fronteiriço, como forma de resistência às cinco ideologias da modernidade: cristianismo, liberalismo, marxismo, conservadorismo e colonialismo, sem deixar de reconhecer, a importância e as influências de autores que, no contexto da modernidade eurocêntrica, denunciaram o sofrimento humano, como por exemplo, Karl Marx. Para o autor, este tipo de pensamento, não nega as formas da modernidade, mas recusa-se a limitar-se às mesmas, procurando deliberadamente, recuperar as formas de pensamento, subalternizadas pelos processos da colonialidade/modernidade: “O pensamento fronteiriço, desde a perspectiva da subalternidade colonial, é um pensamento que não pode ignorar o pensamento da modernidade, mas que não pode tão pouco pode subjugar-se a ele, ainda que tal pensamento moderno seja considerado de esquerda ou progressista.”(Mignolo, em ES, 2003b, p.52). Neste sentido, o pensamento fronteiriço, é o pensamento que afirma o que terá sido negado pelo pensamento da modernidade, seja de esquerda ou de direita (Mignolo, 2003b). Tratar-se-á, menos da destruição de um velho paradigma, e mais da emergência de outras experiências, paradigmas outros, que não corresponderiam às perspectivas da política partidária da macropolítica. Se para Habermas (1981), a modernidade é um projeto inacabado, a decolonialidade também o é, transformando fins em processos: “La descolonialidad es una opción, no una misión. El pensamiento misionario es un pensamiento imperial. La misión de convertir a las formas de vida y de creencias de quien convierte, lleva en sí la semilla de imperialidad” (Mignolo, 2006, p.17). Assim, tentando escapar à falácia, bem intencionada, “da salvação”, justificação moral da própria colonização, a decolonialidade, constrói-se a partir de proposições que ensaiam estéticas e éticas, a partir do reconhecimento de linhas de tempo, experiências e sensibilidades, que têm sido deliberadamente subalternizadas pelas historicidades e corporalidades hegemônicas (modernas e coloniais).

A decolonialidade constitui-se, portanto, como um campo discursivo expandido e de experimentação prática, construído desde as Américas, ou melhor, desde *Abya Yala*<sup>29</sup>, e envolve as diversas dimensões da colonialidade: colonialidade do poder, do saber, do ser, da estética e do gênero, como a recente vaga do movimento de feminismos latino americanos tem vindo a mobilizar e a

---

29 Abya Yala é o nome pelo qual o continente América é conhecido atualmente e significa literalmente terra em plena maturidade ou terra de sangue vital. Esse nome foi dado pelo povo Kuna no Panamá e na Colômbia, a nação Guna Yala do atual Panamá, antes da descoberta e chegada de Cristóvão Colombo e os europeus.



fortalecer. Estas distintas dimensões, encontram-se profundamente imbricadas umas nas outras, encerrando uma dupla complexidade, tanto colonial como decolonial, ou seja, tanto de análise, diagnóstico e denúncia, como de experimentação, proposição e construção de possibilidades e respostas desde outros lugares.

## II. 1.2. Colonialidade do Poder

Podemos situar o contexto de emergência da colonialidade do poder, no contexto da invasão, genocídio e conquista das Américas do séc. XVI. A empresa colonial estaria fundada na construção da ideia de raça e da superioridade da raça branca. A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista. Funda-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do dito padrão de poder e opera em cada um dos planos, âmbitos e dimensões materiais e subjetivas, da existência social quotidiana e da escala social. Origina-se e mundializa-se a partir da América. (Quijano, 2000, p.342).

A colonialidade do poder, coloca no centro, a raça e o racismo, como “o princípio organizador que estrutura todas as múltiplas hierarquias do sistema-mundo.” (Grosfoguel, 2008, p.123). A modernidade, mito que oculta a colonialidade, é descrita de forma sintética e eloquente por Henrique Dussel (2000), como a forma como a civilização moderna se autodescreve, explicita ou implicitamente, como a mais desenvolvida e superior, o que significa sustentar, (in)conscientemente, uma posição eurocêntrica, de dominação e violência sobre outras construções de mundo. Será essa percepção de superioridade, que levará à exigência moral, bem intencionada e inocente de “desenvolver” os menos aptos, mais rudes ou imaturos. Este “desde onde”, revela desde logo, a falácia dos discursos desenvolvimentistas e a própria definição taxonómica de “terceiro mundo”, que justificam que a práxis colonial se imponha e domine.

A raça, o género e o trabalho, teriam sido as três principais linhas que terão construído o capitalismo mundial colonial/moderno no século XVI, bem como os seus processos de exploração e dominação (Quijano, 2000, p.342). Às Américas chegou “o homem heterossexual/branco/patriarcal/cristão/militar/capitalista europeu” (Grosfoguel, 2008, p.113), afirmação que abre caminho para distintas vertentes do pensamento crítico desde América, nomeadamente os feminismos decoloniais e populares. A colonialidade do poder, é um conceito desenvolvido por Aníbal Quijano (1989), e parte da constatação, aparentemente simples, de que as relações estabelecidas pela colo-

nialidade, nas esferas económica, política e social, não terminaram com o fim do colonialismo: “Con la conquista de las sociedades y las culturas que habitan lo que hoy es nombrado como América Latina, comenzó la formación de un orden mundial que culmina, 500 años después, en un poder global que articula todo el planeta.” (Quijano, 1992, p.11). Este conceito, tem duas implicações, por um lado, denuncia a continuidade das formas coloniais de dominação, estruturas do sistema-mundo capitalista moderno/colonial, e por outro, torna contemporâneos os processos, que supostamente, teriam sido apagados ou superados pela modernidade (Grosfoguel, 2008, p.126). A colonialidade do poder de Quijano (1992), vai expandir o poder disciplinar<sup>30</sup> de Foucault, pois revela que os dispositivos erigidos pelo estado moderno, fazem parte de uma rede mundial mais vasta, configurada pela relação colonial entre centros e periferias, que ocorrem na sequência da colonização europeia. Walter Mignolo, articula a matriz colonial do poder, como grelha de análise que permitirá visualizar “uma estrutura complexa de níveis emaranhados” (2000, p.12), a qual, abarca as distintas dimensões às quais as formas de vida estarão submetidas: o controlo da economia, o controlo da autoridade, o controlo da natureza e dos territórios, o controlo do género, das corporalidades e da sexualidade, o controlo das subjetividades e do conhecimento.

## II. 1.3. Colonialidade do Saber

A colonialidade do saber é uma das principais vertentes do pensamento crítico contemporâneo latino-americano decolonial e relaciona-se com o que Mignolo (2003b), chamou de diferença colonial e geopolítica do conhecimento. Sob esta perspetiva, as elaborações das relações dinâmicas, entre saber e poder de Foucault<sup>31</sup>, mostram-se insuficientes e deverão “ser ampliadas para o âmbito de *macroestruturas de longa duração* (Braudel/Wallerstein), de tal maneira que permita visualizar o problema da “invenção do outro” de uma perspectiva *geopolítica*.” (Castro-Gómez, 2005, p.4). As relações imbricadas, entre o saber e o poder de Foucault, não seriam suficientes para abarcar o silenciamento resultante do racismo epistémico (Maldonado-Torres, 2008), ou da negação da alteridade epistémica (Castro-Gómez, 2005) dos povos não ocidentais. Assim, o eurocêntris-

---

30 Foucault considera que partir do século XVIII, existe uma aplicação de técnicas, a que chama de disciplinas, presentes nos regulamentos militares, escolares e hospitalares, que permitem o controlo sobre os corpos, impondo-lhes docilidade.

31 Foucault demonstra que poder e conhecimento são dois lados da mesma moeda: todo poder gera conhecimento e todo conhecimento provém de um poder. O poder controla o conhecimento, exercitando diferentes procedimentos de controlo nomeadamente através do silenciando os discursos que não estão dentro dos critérios definidos por esse poder. Quem tem poder, impõe o seu conhecimento, um conhecimento que por sua vez, legitima o exercício desse poder. Existe assim uma necessidade mútua entre saber e poder formando uma unidade inextricável.

mo e a reprodução da colonialidade do saber, estariam intimamente relacionados. O eurocentrismo, para Quijano (2005), consiste numa elaboração sistemática do conhecimento da Europa Ocidental, antes de meados do século XVII, como raízes imprecisas:

“Su constitución se asoció con la secularización burguesa específica del pensamiento europeo y la experiencia y las necesidades del estándar mundial del poder capitalista, colonial / moderno, eurocéntrico, establecido desde América.” (Quijano, 2005, p.9). Assim, não existirá capitalismo, sem a colonização, e a diferença colonial epistémica, seria cúmplice do universalismo, do racismo e do sexismo. Para Quijano (2005), a estrutura colonial de poder, produz discriminações sociais que foram naturalizadas pelas classificações raciais, “antropológicas” ou “nacionais” da ciência moderna: “estas construcciones intersubjetivas, producto de la dominación colonial por parte de los europeos, fueron inclusive asumidas como categorías (de pretensión científica y objetiva) de significación histórica, es decir como fenómenos naturales y no de la historia del poder.” (Quijano, 2005, p.12). A esse debate, junta-se a noção de “*hybris del punto cero*” (Castro-Gómez, 2005c). O “ponto zero”, é um ponto de partida de observação, supostamente neutro e absoluto, no qual a linguagem científica assume: “como a mais perfeita de todas as linguagens humanas” e que repete “a mais pura estrutura universal da razão.” (Castro-Gómez, 2005c, p.14). A lógica do “ponto zero”, é eurocentrada, e presume a totalização da gnose ocidental, na qual o sujeito epistémico, não é considerado na sua sexualidade, género, raça, classe, espiritualidade, língua e localização nas relações de poder, é assumido antes como entidade abstrata, fruto da neutralidade axiológica e da objetividade empírica assumida pelo conhecimento científico a partir do séc XIX (Grosfoguel, 2007, pp. 64-65). Para Lander (2005), é possível identificar duas dimensões constitutivas dos saberes modernos que ajudam a entender a sua “eficácia neutralizadora”. A primeira, refere-se às sistemáticas separações do mundo que ocorrem historicamente, na sociedade ocidental, e a segunda, refere-se à forma como se articulam os saberes modernos com a organização do poder. Uma das primeiras partições do real, teria origem, na separação judaico-cristã entre Deus (o sagrado), o homem (humano) e a natureza. No entanto, teria sido, no seguimento do desenvolvimento das ciências modernas, que se sistematizariam e multiplicaram tais separações, sendo um dos marcos históricos mais significativos, representado pela rutura ontológica, entre corpo e mente, introduzida por Descartes (Lander, 2005, p.6). A fissura ontológica, entre a razão e o mundo, estaria ausente noutras culturas, e seria essa, precisamente, a base da ideia do conhecimento objetivo ocidental “descorpoquizado e descontextualizado.” (Lander, 2005, p.6). Com a colonização da América, inicia-se também, a constituição colonial dos saberes, das linguagens, da memória (Mignolo, 1995) e do imaginá-

rio (Quijano,1992). Este, teria sido o início do processo que culminaria nos séculos XVIII e XIX, no qual se organiza a totalidade dos povos, territórios e culturas do passado e do presente, numa narrativa universal hierárquica, na qual, o continente europeu, é simultaneamente, o centro e culminação do humano. A partir da construção, de uma universalidade a partir de uma particularidade, a perspectiva eurocentrada, institui-se como universalidade radicalmente excludente. Com os cronistas espanhóis, dar-se-ia início, à construção discursiva da separação entre o europeu e o outro, ou seja, do poder relacionado com lugar de enunciação (Mignolo,1995, p.328).

O processo de colonização, teria culminado com a consolidação das relações de produção capitalistas, que se naturalizaram como formas de vida social. Os camponeses e trabalhadores europeus, durante os séculos XVIII e XIX, viveram também, as transformações extraordinárias e traumáticas da modernidade, que passaram pela expulsão das terras e pela limitação ao acesso à natureza. A rutura com modos e meios de vida e de subsistência anteriores, terá sido a condição necessária, para a “criação livre da força de trabalho”, bem como a imposição de “disciplina trabalhista na fábrica” (Lander, 2005 p.12). Isto é, para a normalização do sistema capitalista como modelo de organização, como modo coreográfico das formas de vida, não apenas do trabalho, mas também das formas relacionais, entre humanos e não humanos, foi necessário um brutal processo de disciplinamento das corporalidades. É neste enquadramento histórico, que se constroem as ciências sociais, as quais reiteram os fundamentos das formas de conhecer modernas. Perspetiva, que segundo Lander (2005), tem como eixo articulador, a ideia de modernidade que se desdobra em quatro dimensões básicas.

1) a visão universal da história associada à ideia de progresso (a partir da qual se constrói a classificação e hierarquização de todos os povos, continentes e experiências históricas); 2) a naturalização, tanto das relações sociais, como da natureza humana da sociedade liberal-capitalista; 3) a naturalização ou ontologização, das múltiplas separações próprias dessa sociedade; e 4) a necessária superioridade dos conhecimentos que essa sociedade produz (“ciência”) em relação todos os outros conhecimentos. (Lander, 2005, p.13).

Consideramos, particularmente relevante, no seio desta investigação, aquilo a que Quijano (1992), chamou de imaginário colonial, ao defender que a relação de dominação colonial continua nos dias de hoje e não somente numa relação exterior, mas na própria colonização do imaginário dos dominados. Esta colonização do imaginário, terá sido produto da repressão sistemática das crenças, ideais, imagens, símbolos, práticas, que não serviam a agenda colonial. Para Quijano, a do-

minação incidiu, sobretudo, nas formas de conhecimento: “La represión recayó, ante todo, sobre los modos de conocer, de producir conocimiento, de producir perspectivas, imágenes y sistemas de imágenes, símbolos, modos de significación; sobre los recursos, patronos e instrumentos de expresión formalizada y objectivada, intelectual o visual” (1992, p.12). Outra estratégia, usada pelos colonizadores, residirá na imposição da mitificação dos padrões de conhecimento ocidental, ao tornar o seu acesso difícil aos dominados ou ao facilitar um acesso seletivo e parcial (Quijano,1992, p.12). À repressão explícita, juntou-se o instrumento principal do poder: a sedução, ao tornar a “europeização cultural” numa aspiração, constituindo-a como modelo cultural universal: “Las formas y los efectos de esa colonialidad cultural, han sido diferentes según los momentos y los casos. En America Latina, la represión cultural y la colonización del imaginário, fueron acompañadas de un masivo y gigantesco exterminio de indígenas” (Quijano,1992, p.13). Entre a repressão cultural e o genocídio, as culturas originárias de América, foram convertidas em subculturas camponesas e analfabetas, reduzidas à oralidade: “Esto es, despojadas de patronos propios de expresión formalizada y objectivada, intelectual y plastica o visual” (Quijano,1992, p.139). Ao mesmo tempo que se estabelecia a dominação colonial, foi sendo elaborado, o complexo cultural a que Quijano chama de “racionalidad/modernidad europea” (1992, p.14), o qual, terá sido expandido, não só como paradigma universal de conhecimento, mas como forma da relação do humano com o mundo, parte indissociável do processo de estabelecimento das relações urbanas e capitalistas na Europa. O complexo racionalidade/modernidade, estará em crise na atualidade e por isso mesmo, é urgente analisá-lo. Da constituição do conhecimento, baseada na relação sujeito-objeto, fruto do “*cógito ergo sum*” cartesiano, Quijano (1992) destaca o caráter individual e individualista contido na própria ideia de “sujeito”, a qual não dá conta da intersubjetividade presente nas formas de construção do conhecimento. Já a ideia de objeto, excluiria o entendimento de que as suas propriedades, resultam de momentos específicos, bem como de um “campo de relações” (Quijano, 1992). A colonialidade, aparece invisível como totalidade, onde só a cultura europeia é racional, e portanto, onde existem “sujeitos” e por consequência, outras culturas, inferiores, que podem ser “objeto” de conhecimento e de práticas de dominação. Convém destacar, que haverá uma distinção entre racionalidade europeia/moderna e racionalidade, uma vez que “nada menos racional, que la pretensión de que la específica cosmovisión de una etnia particular sea impuesta como la racionalidad universal.” (Quijano,1992, p.20). Neste sentido, o problema não seria a faceta racional (a qual inclui capacidades de análise, comparação, discernimento etc.), parte constitutiva do humano, mas de um tipo específico de racionalidade, cuja imposição, se tem feito através da falta de reconheci-

to e da anulação de outras formas de racionalidade. Para as culturas não ocidentais, todo o imaginário, cosmovisão e produção sistemática de conhecimento, incluiriam: “el reconocimiento de la heterogeneidad de toda realidad; de su irreductivel carácter contradictório; de la legitimidad, esto es, la deseabilidad, del carácter diverso de los componentes de la realidad.” (Quijano,1992, p.20).

Se bem que a colonialidade/modernidade, é construída na diferença de um outro inferior, as diferenças não serão necessariamente o fundamento da dominação. Pelo contrário, através da co-presença e articulação de distintas epistemologias, seria possível ultrapassar o reducionismo, inerente à racionalidade moderna de “pretender para um provincialismo el título de universalidad.” (Quijano,1992, p.20). A tarefa passará então, por libertar a reflexão e a comunicação da racionalidade europeia e burguesa, numa decolonização epistemológica, que dará lugar a uma comunicação intercultural, que passe pelo intercâmbio parcial de experiências e de significados de distintas culturas. A interculturalidade, é um termo utilizado nos anos setenta por Rodolfo Kusch (1973) e desenvolvido enquanto projeto político e ético por Catherine Walsh (2004), o qual implica uma transformação epistémica que envolve uma prática política e uma resposta à hegemonia geopolítica do conhecimento, que leva a que a produção de conhecimento, que seja feita a partir da diferença colonial. A interculturalidade, construir-se-á, a partir de novos quadros epistemológicos que incorporem e negoceiem conhecimentos ocidentais e não ocidentais, a partir das respetivas bases teóricas e experimentais. Walsh (2004) aponta três fatores fundamentais para que se possa proceder a uma decolonização epistémica:

1. El camino hacia la descolonización requiere hacer ver que el conocimiento tiene valor, color, género y lugar de origen y, por eso, el lugar desde uno piensa sí importa.
2. El camino hacia la descolonización requiere la recuperación, revaloración y aplicación de los saberes ancestrales, pero también requiere un cuestionamiento de la temporalidad y localidad asociado con ellos, que siempre los mantendrán como “saberes” y no “conocimiento”.
3. El camino hacia la descolonización no debe partir simplemente de relacionar de conocimientos (ancestrales, occidentales, orientales) entendidos como bloques o entidades claramente identificados y encerrados, sino en contribuciones críticas a nuevos procesos de intervención intelectual, en la creación de conocimientos y de modos de pensar que cruzan fronteras. (Walsh, 2004, pp.4-5)

Walsh (2004) propõe assim, a interculturalidade como campo de pesquisa, que permita relacionar as contribuições dos saberes ancestrais, ocidentais e não ocidentais de forma situada e no sentido de uma construção de um outro pensamento crítico, um pensamento necessariamente fronteiriço. A colonização operou a níveis distintos: desde à conversão dos povos originários ao

cristianismo, à imposição da língua dos colonos como a modalidade válida de comunicação, ao inculcamento da crença na ciência moderna como solução a todos os problemas. Enquanto a conversão, implicou a destruição das categorias espirituais, como a base da ética e da política, a imposição da língua, levou ao estabelecimento das estruturas e regras lógicas e linguísticas ocidentais, como forma única do pensamento, relacionado com o estabelecimento da epistemologia moderna como único *locus* de enunciação válido para descrever e compreender o mundo. Isto, terá levado à subalternização e em muitos casos, à aniquilação das maneiras de acreditar, pensar, falar, organizar e intervir no mundo dos povos originários. Para Mignolo (2011), este processo continua hoje, naquilo que designou de “auto-colonização” e que outros chamam de colonialismo interno (Cusi-canqui, 2018), o que implica um medo de pensar por si próprio (Kusch, 1953), por parte dos latino-americanos, o qual se reflete nas práticas intelectuais científicas e académicas, que insistem em seguir a tradição eurocêntrica do pensamento. A aceitação desta matriz de pensamento, leva à reprodução das formas consideradas modernas, desenvolvidas e ocidentais, enquanto referências ou horizontes a alcançar, o que por sua vez, permite aos protagonistas do Norte geopolítico, continuar a acreditar na sua própria superioridade epistémica, numa espécie de ciclo vicioso. Esta seria a versão secular e contemporânea da conversão do século XVI, ou por outras palavras, numa sociedade laica, a ciência torna-se na principal crença e agente do colonialismo do conhecimento. No entanto, nem todos adotam os modelos hegemónicos de maneira acrítica, por um lado, porque o conhecimento popular e dos povos originários, não foram completamente eliminados, resistindo nas margens e fronteiras, e por outro, porque alguns intentam dar voz a esses conhecimentos subalternizados, procurando (re)integrar-los, como é o caso dos pensadores/ativistas decoloniais.

#### II. 1.3.1. Podem os não europeus pensar?

Em janeiro de 2013, o teórico iraniano Hamid Dabashi publicou, de forma deliberadamente provocadora, o artigo intitulado *Can Non European Think?*, como resposta à afirmação publicada, um ano antes, num artigo de Santiago Zabala, investigador e professor de filosofia na Universidade de Barcelona: “There are many important and active philosophers today: Judith Butler in the United States, Simon Critchley in England, Victoria Camps in Spain, Jean-Luc Nancy in France, Chantal Mouffe in Belgium, Gianni Vattimo in Italy, Peter Sloterdijk in Germany and in Slovenia, Slavoj Žižek, not to mention others working in Brazil, Australia and China.” (Giuliano, 2018, p.98). O título de Dabashi, ecoa o título do livro *Can Asians Think: understanding the divide between East and*

West de Kishore Mahbubani, escrito quinze anos antes. O que chamou à atenção de Dabashi, que usou a afirmação como forma instrumental de gatilhar o debate internacional, foi o caráter autoevidente e indiretamente eurocêntrico da afirmação, levando em conta que o pensamento da norte americana Judith Butler, será produto da genealogia filosófica europeia, seguindo as linhas do pensamento de Jacques Derrida e Michel Foucault para elaborar a sua teoria sobre a performatividade do gênero e da sexualidade. Em relação aos países mencionados: China, o Brasil e a Austrália, são citados como relevantes, sem, no entanto, merecerem a nomeação de pensadores, para além da exclusão da maior parte do planeta. No artigo de Dabashi (2018), o autor não coloca em causa o eurocentrismo dos europeus, que percebem o mundo desde o próprio ponto de vista, que ao ser herdeiro dos grandes impérios coloniais, levará à tendência para considerar a sua forma particular de conhecimento, “o conhecimento em geral”, totalizando-o. A questão que levanta Dabashi, não tem, portanto, tanto que ver com uma crítica ao eurocentrismo, mas sobretudo com assinalar a necessidade do pensamento não europeu, não esperar validação europeia para se afirmar, consciente do propósito de oferecer alternativas, sejam elas, complementares ou contraditórias, através da articulação de visões das realidades enraizadas nas experiências vividas em África, na Ásia e na América Latina.

*Fuck you, Walter Mignolo!* é o título da resposta, por parte de um dos filósofos europeus mais destacados e controversos da atualidade, Slavoj Žižek, a um artigo que o pensador argentino, escreveu em diálogo com o texto de Dabashi. O título do artigo de Mignolo (2018), *Si podemos*, é por sua vez, uma resposta direta à pergunta de Dabashi, na qual, começa por assinalar, o inconsciente que tem atravessado história da colonialidade do poder nas suas dimensões epistémicas e ontológicas que produziram e continuam a produzir, uma naturalização do eurocentrismo, entendido como o mundo visto, descrito e mapeado, desde as perspectivas e os interesses europeus (Mignolo, 2018). Para Mignolo (2018), as perguntas de Mahbubani e Dabashi, não são simplistas, nem triviais, ao dar conta do racismo epistémico que atravessa as esferas social e institucionais do mundo ocidental e ocidentalizado. Mais, a pergunta pela capacidade de pensamento dos não europeus, faz com que se visualize a naturalização de determinadas formas de pensar e de produzir conhecimento. O que para o autor se torna perigoso, é a projeção de definições e formas regionais de sistematizar o pensamento, como se fossem evidentes, universais e os referentes a partir dos quais julgar e classificar outras formas de pensar o mundo. Para Mignolo, o gesto decolonial trata-se de um desprendimento, antes demais, do: “disciplinamiento da normatividad epistémica racial y de género” (2018, p.126).



Durante o séc. XVI, o sistema de classificação racial moderno/colonial, era teológico, fundado na crença sobre a pureza de sangue, que estabelecia que os cristãos da península ibérica, possuíam um privilégio epistémico sobre os muçulmanos e sobre os judeus, o qual lhes permitia elaborar formas hierárquicas a seu favor. Este privilégio epistémico, foi expandido com a colonização, num primeiro momento, e posteriormente, transferido desde da visão teológica, para a filosofia secular e ciências modernas: “las diferencias epistémicas y ontología colonial se fundan históricamente en la jerarquía racial del conocimiento que se generó en el siglo XVI para, en los siglos XVIII y XIX, ser actualizadas con el desplazamiento de la teología por la filosofía secular (Kant) y las ciencias (Darwin)” (Mignolo, 2018, p.128). Procurando pistas para a construção de alternativas, Mignolo (2008), vai recuperar Rodolfo Kusch, pensador argentino que escreveu entre os anos 50 e 70, e que defendia que não se trataria de rejeitar a filosofia continental, mas de procurar um “pensamento próprio”, perdendo o medo a pensar por si. Medo esse, inculcado pela imposição epistémica e ontológica coloniais e que a colonialidade atualiza: “La noción de pensamiento próprio de Kusch significa la libertad de poder apropiarse de la filosofía continental, en el caso del filósofo, para desprenderse del modo oficial en que se estudia. El desprendimiento implica una desobediencia epistémica.” (Mignolo, 2008, p.135). O posicionamento filosófico de Kusch, toma, como ponto de partida, o *Dasein* de Heidegger<sup>32</sup> para se afastar dele, num gesto de epistemologia fronteiriça: “O pensamento fronteiriço, da perspectiva da subalternidade colonial, é um pensamento que não pode ignorar o pensamento da modernidade, mas que também não pode se subjugar a ele.” (Mignolo, 2013b, p.51). Ao pensar o sentido do *Dasein* na América nos anos setenta, Kusch (1973), dá-se conta que viver na América, é resultado de condições socio-históricas muito distintas das que existiam na classe média alemã de Heidegger, pelo que são necessárias outras formulações que articulem esse pensamento particular. Inspirado por Kusch, para Mignolo (2018) existem duas opções para aqueles que produzem pensamento desde as colónias e ex-colónias: unir-se à tradição de pensamento da filosofia continental, que o autor expressa como o equivalente a abrir uma sucursal do McDonald’s, um dos símbolos do sistema capitalista, ou intentar desprender-se da matriz de conhecimento ocidental, produzindo um conhecimento próprio, a partir de uma epistemologia fronteiriça, a qual, ao mesmo tempo que não exclui as formas de pensamento dominantes, se desape-

---

32 O Ser-aí ou o Ser-aí-no-mundo seria a tradução literal de *dasein*. Martin Heidegger foi um dos filósofos mais importantes do século XX, especialmente influente no campo da metafísica, bem como em correntes como a hermenêutica ou pós-estruturalismo.

Polêmico por causa de sua relação com o regime nacional-socialista, sua filosofia é marcada pela pergunta sobre o ser. Entre as suas primeiras contribuições à filosofia, (que giram em torno de seu trabalho mais conhecido e importante, “Ser e Tempo”, publicado em 1927), a indagação sobre o ser é enquadrada numa análise existencial do ser humano, enquanto entidade que se diferencia das coisas.

ga das mesmas: “el objecto de esta operación no es rechazar la filosofía continental sino, por el contrario, conocer más para poder desprenderse de ella.” (Mignolo, 2018, p.221). Ou seja, para poder gestar narrativas e formas de vida outras, será necessário uma consciência e conhecimento das formas dominantes e hegemônicas.

Na resposta, *Fuck you, Walter Mignolo!* de Zizek, o autor esloveno, reafirma e defende o seu eurocentrismo, enquanto o autor argentino se recusa a continuar a polémica, ao considerar que ambos caminham em direção a horizontes distintos: um socialista e o outro decolonial. Se bem que ambos pensamentos partilham a crítica ao liberalismo e ao neoliberalismo capitalistas, fazem-no desde lugares distintos. Enquanto o marxismo, faz parte de uma visão universalista e eurocêntrica do mundo, a decolonialidade dialoga “con las teologías de la liberación apropiadas por actores que la colonialidad cristiana deshumanizó: Pueblos Originários y afro-americanos, así como la teología palestina de la liberación y el Judaísmo decolonial” (Mignolo, 2019, p.214). Em suma, o universal eurocêntrico, nas suas três trajetórias, cristianismo, liberalismo e marxismo, às quais acrescentamos, o patriarcado, é incluído pela teoria decolonial através da pluriversidade, ao mesmo tempo, que é reduzido a um dos vários universos co-existentes, nem todos amigáveis ou isentos de dissenso e antagonismo. Neste sentido, a decolonialidade, coloca-se num circuito paralelo ou justaposto, ao da dicotomia da teoria política “de direita” ou “de esquerda”, tratando-se de outro tipo de movimento que é apresentado, não como missão, mas como opção, desprendendo-se de ideias de Verdade e sublinhando o seu caráter propositivo. Parece-nos importante assinalar este debate, não só como forma de situar a problemática levantada pela nossa investigação, mas também, como forma de entender a sua atualidade, passando pela compreensão de que a produção de conhecimento é feita coletivamente, através da ressonância e da adesão, bem como, através da tensão e do conflito entre perspetivas, que forcem o pensamento ao movimento, reformulando-se continuamente.

## II. 1.4. Colonialidade do Género

A partir da crítica à colonialidade de poder, proposta por Anibal Quijano, a filósofa argentina Maria Lugones (2008), vai desenvolver o conceito de colonialidade de género, mostrando-nos como esta opera através da diferença colonial como forma de sujeição e negação das mulheres e das corporalidades feminizadas (transsexuais, LGBTQ, não binários etc.). É que a forma de subjetivação moderna, reconhece a diferença sexual heteronormativa como forma de inclusão social, ex-

cluindo diferenças. Quijano (2001), considera a intersecção<sup>33</sup> entre raça e género, como parte da matriz de poder eurocêntrico global capitalista, entendendo que o poder, estruturado em relações de dominação, opera em quatro setores da atividade humana: sexo, trabalho, autoridade coletiva e subjetividade/intersubjetividade. No entanto, este aceita o entendimento capitalista, eurocêntrico e patriarcal de género, não considerando os modos, pelos quais, as mulheres colonizadas, não brancas, são subordinadas e privadas de poder: “El dimorfismo biológico, la dicotomía hombre/mujer, el heterosexualismo, y el patriarcado están inscriptos con mayúsculas, y hegemonicamente en el significado mismo del género. Quijano no ha tomado conciencia de su propia aceptación del significado hegemónico del género.” (Lugones, 2008, p.78). Isto é, a articulação de Quijano, pressupõe um entendimento patriarcal e heterossexual das relações sociais. Lugones, não rejeita o legado de Quijano, mas vai complicá-lo, expandindo-o naquilo a que articula como “sistema de género moderno/colonial.” (2008, p.78). A autora, vai trabalhar sobre interseccionalidade entre género e raça estabelecida por Quijano, a qual, revela relações que estão ocultas quando se pensam essas duas categorias por separado: “Las feministas de color nos hemos movido conceptualmente hacia un análisis que enfatiza la intersección de las categorías raza y género porque las categorías invisibilizan a quienes somos dominadas y victimizadas bajo la categoría «mujer» y bajo las categorías raciales “Black”, “Hispanic”, “Asian”, “Native American”, “Chicana” a la vez, es decir a las mujeres de color.” (Lugones, 2008, pp.81-82). Embora na modernidade colonial capitalista e eurocêntrica, todos somos racializados, e nos é atribuído um género, num processo binário e hierárquico, existem diferenças nas distribuições do poder. As que se consideram feministas negras, têm argumentado que as categorias tendem a ser entendidas como homogêneas, colocando o hegemónico no centro dessa categoria operando como norma. Portanto, a categoria “mulher”, tende a ser equivalente às mulheres burguesas, brancas, heterossexuais, a categoria “homem”, tende a dizer respeito aos homens burgueses, brancos, heterossexuais, a categoria “negros” refere-se aos homens heterossexuais negros etc. (Lugones, 2008). O próprio termo “mulher de cor” revela, que no cruzamento entre as categorias de “mulher” e “negro”, existe uma ausência, um vazio, pois na categorização “mulher”, equivalente a mulher branca burguesa, e “negro”, equivalente a homem negro heterossexual, não se encontram incluídas.

---

33 O conceito de interseccionalidade surgiu no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, na sociologia articulada com o movimento feminista multirracial. A interseccionalidade é o estudo da sobreposição ou intersecção das identidades sexuais e de sistemas de dominação e discriminação. A teoria procura analisar como diferentes categorias biológicas, sociais e culturais, tais como género, raça, classe, capacidade, orientação sexual, religião, idade entre outras facetas da identidade interagem em níveis múltiplos e muitas vezes simultâneos. Este quadro pode ser usado para entender como a injustiça e a desigualdade social sistémica ocorrem de forma multidimensional.

Esto implica que el término «mujer» en sí, sin especificación, no tiene sentido o tiene un sentido racista, ya que la lógica categorial históricamente ha seleccionado solamente el grupo dominante, las mujeres burguesas blancas heterosexuales y por lo tanto ha escondido la brutalización, el abuso, la deshumanización que la colonialidad del género implica. (Lugones, 2008, p.82).

Em *Calibán y la Bruja* (2010), Silvia Federici, vai reescrever a história da caça às brujas da Europa medieval, a qual foi estudada, predominantemente, como fenómeno ligado às superstições rurais e religiosas. O que Federici (2010) faz, é revelar a correlação entre a caça às bruxas e a instauração do novo modelo económico. Assim, a implantação do capitalismo surgiria como resposta à crise do poder feudal, e caracterizar-se-ia, pela derrota das revoltas camponesas, reforçada pela caça às bruxas e pelo início da expansão colonial. Federici (2010), mostra como a associação entre aborto e feitiçaria, na bula do papa Inocêncio VIII, esteve ligada com o aumento dos julgamentos por crimes de aborto, concluindo que a caça às bruxas, constituiu uma tentativa de criminalizar o controlo da natalidade, bem como, de colocar o corpo feminino ao serviço do crescimento populacional, bem como da acumulação da força de trabalho, promovida por uma classe política preocupada com o colapso populacional provocado pela peste negra. Terá sido, nas fogueiras nas quais eram queimadas mulheres, que os ideais burgueses de feminilidade e domesticidade terão começado a construir-se. A caça às bruxas foi seguida pela instituição de leis que regulavam a vida familiar e as relações de género e de propriedade na Europa Ocidental, criando as condições para o início do sistema capitalista. Federici (2010), observa também, uma correspondência entre a imagem da “mulher depravada”, construída pelos demonologistas, e a imagem da feminilidade cristã, que definia a mulher como fraca de corpo e de mente, justificando, deste modo, o controlo masculino sobre as mesmas e a própria ordem patriarcal. Assim, a criação da “mulher pervertida”, terá sido um passo em direção à transformação da sexualidade feminina em trabalho. Uma “nova divisão sexual do trabalho” foi formada, ou seja, um “novo contrato sexual”, que definia as mulheres como esposas, filhas, viúvas, em termos que ocultavam sua condição de trabalhadoras domésticas, dando aos homens o uso livre dos seus corpos e do seu trabalho reprodutivo.

Pero en la nueva organización del trabajo todas las mujeres (excepto las que habían sido privatizadas por los hombres burgueses) se convirtieron en bien común, pues una vez que las actividades de las mujeres fueron definidas como no-trabajo, el trabajo femenino se convirtió en un recurso natural, disponible para todos, no menos que el aire que respiramos o el agua que bebemos. (Federici, 2010, p.148).

Segundo Federici (2010), na Europa pré-capitalista, a subordinação das mulheres aos homens, era mais moderada devido à existência de terras comuns e de bens comunitários, enquanto que, no novo regime capitalista, as próprias mulheres se transformaram em bens comuns, já que seu trabalho era considerado por fora da esfera das relações de mercado. Ao mesmo tempo, a família começou a separar-se da esfera pública e a consolidar a esfera privada, tornando-se a instituição mais importante para a apropriação e ocultação do trabalho das mulheres. Na classe alta, a propriedade, dava ao marido poder sobre a esposa e os filhos, enquanto que a exclusão das mulheres dos salários, dava aos trabalhadores um poder semelhante sobre suas esposas, colocando-as na sua dependência. Para Federici (2010), a partir do final do século XVII, e para além das divisões religiosas e culturais, surgiu um novo modelo de feminilidade: mulher e esposa ideal, valorizada pelo seu “instinto materno”, recatada, obediente, de poucas palavras e sempre ocupada diligentemente, com os trabalhos domésticos. A autora, estabelece, ainda, a relação entre a caça às bruxas e o nascimento da ciência moderna. A perseguição da curandeira da aldeia, expropriou as mulheres das heranças do conhecimento empírico que elas acumularam e transmitiram, de geração em geração, e que coincidiu com a necessidade das elites europeias, erradicarem os modos de existência e as formas de vida, que no final da Idade Média, ameaçavam seu poder político e económico. Quando, no final do século XVII, a disciplina social foi restaurada, e a classe dominante consolidou sua hegemonia, os julgamentos às bruxas terminaram e a crença na feitiçaria foi desprezada como superstição e progressivamente apagada da memória coletiva. Federici (2010), seguindo a linha de Foucault, considera que as condições para o desenvolvimento capitalista, tiveram origem no processo de disciplinamento das potências corporais por parte do Estado e da Igreja, no sentido de as canalizar para as forças de trabalho. No século XVI, nas áreas da Europa Ocidental mais afetadas pela reforma protestante, a par com o surgimento de uma burguesia mercantil, surgiu um novo conceito de pessoa, cujo interior seria uma batalha entre as “forças da razão” e os “baixos instintos do corpo”. As lutas medievais entre anjos e demónios, terão sido transferidas, para o interior do indivíduo.

El conflicto está ahora escenificado dentro de la persona, que es presentada como un campo de batalla en el que existen elementos opuestos en lucha por la dominación. Por un lado, están las «fuerzas de la Razón»: la parsimonia, la prudencia, el sentido de la responsabilidad, el autocontrol. Por otro lado, están los «bajos instintos del Cuerpo»: la lascivia, el ocio, la disipación sistemática de las energías vitales que cada uno posee. (Federici, 2010, p.181).

Neste sentido, ocorre uma mudança no campo metafórico, quando a representação da psicologia individual se apropria do Estado, como entidade política, na contraposição e tensão permanente entre governantes e sujeitos rebeldes ou sedições.

El discurso sobre la persona en el siglo XVII imagina el desarrollo de una batalla en el microcosmos del individuo que sin duda se fundamenta en la realidad de la época. Éste es un aspecto del proceso más general de reforma social, a partir de la cual, ya en la «Era de la Razón», la burguesía emergente intentó amoldar a las clases subordinadas a las necesidades de desarrollo de la economía capitalista. (Federici, 2010, p.182).

A racionalidade capitalista do trabalho, necessitava destruir o corpo como recetáculo de poderes mágicos e de potências criadoras, como era concebido no mundo medieval, daí o ataque violento contra a bruxaria: “La primera máquina desarrollada por el capitalismo fue el cuerpo humano y no la máquina de vapor, ni tampoco el reloj”. (Federici, 2010, p.201). O capitalismo almejaria superar a integração do humano com os ritmos da natureza, estendendo o dia de trabalho, além dos limites definidos pela luz solar, os ciclos sazonais e as próprias necessidades das corporalidades, ao contrário do que acontecia na sociedade pré-industrial. Em menos de três séculos, a classe dominante europeia, estabeleceu as bases do sistema capitalista mundial, numa tentativa sistemática de apropriação de novas fontes de riqueza, ao expandir a sua base económica e ao colocar sob o seu domínio, um maior número de corporalidades trabalhadoras. No início do séc.XVI, deu-se a privatização das terras, a qual coincidiu, com o início do processo de colonização, que a classe capitalista usou, com o propósito de expandir o proletariado europeu. A violência e a dominação, foram o principal meio utilizado neste processo e, para Federici (2010), este é o contexto histórico, no qual a história das mulheres e da reprodução da vida moderna deve ser situada, precisamente na transição do feudalismo para o capitalismo, tanto Europa quanto na América. A resposta à falta de “mão-de-obra” na América colonial, onde noventa e cinco por cento dos habitantes nativos foram exterminados ou morreram em consequência das doenças trazidas pelos colonizadores, foi o tráfico de escravos. A grande quantidade de trabalho excedente, no sistema de plantio, terá sido decisiva para o desenvolvimento capitalista, pois estabeleceu um modelo de gestão do trabalho, a integração económica orientada para a exportação e a divisão internacional do trabalho, que se tornou o paradigma de produção capitalista. Na metrópole, os salários tornaram-se o veículo, através do qual, os bens produzidos pelos trabalhadores eram colocados no mercado e adquiriram valor. O

trabalho doméstico feminino não remunerado, bem como o trabalho escravo, foram integrados à produção e reprodução das forças produtivas capitalista. Sexismo e racismo, terão constituído assim, os dois pilares que criaram as condições para uma economia global capitalista. Federici (2010), parte da continuidade e paralelismo, entre a dominação das populações do “novo mundo” e a dominação das populações na Europa durante a transição para o capitalismo. Em ambos os casos, terá ocorrido, a expulsão forçada de populações inteiras das suas terras, o empobrecimento em grande escala e o lançamento de campanhas missionárias de cristianização que destruíam as autonomias populares e as relações comunitárias. No “novo mundo”, a caça às bruxas, terá constituído uma estratégia deliberada, usada pelas autoridades coloniais, com o objetivo de inculcar o terror, destruir as resistências coletivas, silenciar comunidades inteiras e criar conflitos entre os seus membros: “También fue una estrategia de cercamiento aplicada a la tierra, los cuerpos o las relaciones sociales. Al igual que en Europa, la caza de brujas fue el paradigma que justificó la esclavitud y el genocidio.” (Federici, 2010, p.278). As deidades femininas, nas religiões pré-colombianas, indicam que as mulheres ocupavam posições de poder nessas sociedades. Porém, os colonizadores, reestruturaram a economia e o poder político, em favor dos homens, numa aliança patriarcal, entre os homens colonizadores e os homens colonizados, transformando as mulheres, em serventes dedicadas aos trabalhos domésticos<sup>34</sup>. No final do século XVII, a caça às bruxas na América continuou, mas o declínio demográfico e a crescente segurança política e económica do poder colonial, acabaram com a perseguição e à semelhança do que tinha acontecido na metrópole, as práticas de carácter mágico, foram consideradas como mero fruto da ignorância de seres incultos e inferiores e, portanto, não merecedoras da atenção dos homens possuidores de razão.

Para além, da dicotomia de género homem/mulher, é relevante mencionar a questão da intersexualidade<sup>35</sup>, não apenas como fenómeno contemporâneo, presente na transexualidade ou as operações de mudança genital, mas uma questão que remonta às ancestralidades. Em muitas sociedades originárias, antes da colonização, indivíduos intersexuais eram reconhecidos sem serem assimilados a uma classificação sexual binária. O que é posto em causa, é o carácter biológico e binário do género, naturalizado pela ciência moderna e que é considerado por Lugones (2008), como construção social ao serviço do capitalismo global eurocentrado. Muitas comunidades indígenas, eram

---

34 A anarco-feminista boliviana Maria Galindo (2014) defende que existe uma relação intrínseca entre colonização e patriarcado, desafiando o mito da oposição entre colonizadores e colonizados, Galindo defende que a empresa colonial não poderia ter sido efetiva sem os acordos patriarcais entre homens colonizadores e homens dos povos originários. Neste sentido, o patriarcado seria anterior à própria colonização e a raiz da própria colonialidade.

35 Intersexualidade é o termo usado para designar uma variedade de condições em que uma pessoa nasce com uma anatomia reprodutiva ou sexual que não se encaixa na definição típica de sexo feminino ou masculino. Por exemplo, uma pessoa pode nascer com uma aparência exterior feminina, mas com anatomia interior masculina e vice-versa.

e são matriarcais, reconhecendo positivamente, tanto a homossexualidade, quanto o "terceiro gênero", entendendo o gênero, em termos igualitários. Interessa-nos aqui destacar, a sistemática inferiorização corporal, cognitiva, política e económica, que as corporalidades feminizadas, que incluem identidades múltiplas que transcendem a atribuição binária normativa entre gêneros, têm sofrido histórica e sistematicamente e a sua correlação com os modos relacionais e de existência forjados pelo *ethos* capitalista. No que diz respeito às alternativas decoloniais, e às propostas dos feminismos populares latino-americanos em resposta ao paradigma patriarcal moderno e colonial, desenvolveremos esse eixo, situadamente, a partir da descrição do nosso primeiro estudo de caso. No interior do debate sobre a colonialidade do gênero, parece-nos ainda incortornável mencionar, a problemática "del lenguaje inclusivo", que se tem vindo popularizar e a ser alvo de polémica, nos últimos anos na Argentina. Proposta impulsionada a partir das dissidências (feminismos, comunidades LGBTQ, não binários, transexuais etc.), a chamada *lenguaje inclusiva*, é fruto do longo processo de questionamento do sistema patriarcal. Há mais de 40 anos, era chamada de *lenguaje no sexista*, e visava suprimir o lugar secundário, ao qual o gênero feminino foi relegado na e pela própria linguagem. Sabemos que a palavra cria mundo, expande certas perspectivas e impede a expressão de outras. A língua faz coisas (Austin, 1975), e em certo sentido, o que não é dito, não é reconhecido, não existe. A língua é construída, uma convenção social, nunca ingênua ou neutra, reflexo do tipo de relações de poder em determinada sociedade. A língua constrói realidades, e é um dos mecanismos de poder, mais eficazes para quem a usa e quem a produz. O caráter binário das línguas Latinas, terá desempenhado um papel fundamental na persistência da cultura patriarcal. Para nomear o ser humano, é usada a expressão, "o homem", o plural também é masculino ("todos") etc. O uso do masculino genérico, como universal linguístico, reitera a universalização das desigualdades de gênero. A língua inclusiva argentina, propõe "todes", a partir da alteração gramatical, substitui-se a letra "o" (que denota masculinidade), ou "a" (que se refere ao gênero feminino), pela letra "e", que seria a alternativa que não discerne nenhum gênero em particular, não é nem todos, nem todas. Já não se trata de um particular universalizado, mas de um universal particular, o qual não exclui qualquer tipo de identificação possível do presente ou do porvir. Essa mesma regra, aplica-se a artigos (les) e adjetivos (e.g. amorosos). Ou seja, para todas aquelas palavras de vocabulário que admitem uma diferenciação de gênero. A linguagem inclusiva, como prática linguística, começou a ganhar grande popularidade e contágio em vários setores da sociedade argentina. Instituições como a Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Buenos Aires, admitem e incentivam o seu uso em trabalhos académicos, as redes sociais ampliam o fenómeno, algumas propagandas po-



líticas e figuras públicas decidem usá-la, como é o caso do presidente eleito em 2019, Alberto Fernandez. A linguagem inclusiva, desnaturaliza a linguagem hegemónica, e coloca em evidência, a sua capacidade de transformação, bem como a sua dimensão política, constituindo-se como configuração discursiva da luta política pela igualdade social. Por outro lado, existem vários setores da sociedade que se opõem ao seu uso e a própria *Real Academia Española*<sup>36</sup>, que inclui permanentemente novas palavras e faz ajustes no dicionário, expressou a sua rejeição. Aqui, a linguagem aparece como campo político de batalha e de disputa política, reflexo das tensões e antagonismos que se encontram em processo de articulação entre distintos setores da sociedade argentina.

## II. 1.5. Colonialidade do Ser

Nelson Maldonado-Torres (2008), vai desenvolver o conceito “colonialidade do ser”, esboçado por Walter Mignolo na década de oitenta. Se a colonialidade do poder, diz respeito às formas modernas de exploração e dominação, e a colonialidade do saber está relacionada com as formas e os modos de produção de conhecimento que reproduzem os regimes do pensamento colonial/moderno, ambas resultariam numa colonialidade do ser. A colonialidade do ser, surge assim, como forma de indagar os modos como a modernidade está inscrita nos gestos e nos atos de fala que constituem as experiências encarnadas dos sujeitos.

A ciência (conocimiento y sabiduría) no pueden separarse del lenguaje, los lenguajes no solo son fenómenos culturales en los que la gente encuentra su identidad, estos son también lugares donde el conocimiento está inscrito y si los lenguajes no son cosas que los seres humanos tienen sino algo que estos son, la colonialidad del poder y del saber engendra, pues, la colonialidad del ser (Mignolo, 2003, p.669).

Enrique Dussel (1996), propõe, que o ideal de subjetividade moderna, denominado de *ego conquiro*, precede à formulação cartesiana do *ego cogito*. Isto é, a certeza do sujeito conquistador, teria precedido a formulação de Descartes sobre o “eu”, como substância pensante (*res cogitans*). Assim, a “certeza” sobre o empreendimento colonial e a fundação do *ego conquiro*, forneceriam a

---

36 A Real Academia Espanhola é uma instituição cultural com sede em Madrid. Esta e outras 23 academias de língua, correspondentes a cada um dos países onde o espanhol é falado, compõem a Associação de Academias de Língua Espanhola (ASALE). Dedicar-se à regularização linguística através da promulgação de regulamentos que visam promover a unidade linguística entre ou dentro dos vários territórios que compõem o chamado mundo de língua espanhola, garantindo uma norma comum.

base prática para a articulação do ceticismo do *ego cogito* contemporâneo. O bárbaro, o índio, torna-se então, no objeto de reflexão sobre a razão e a subjetividade modernas, servindo para consolidá-las. O ceticismo em relação a outras formas de relação no mundo, torna-se no meio para alcançar a certeza e fornecer uma base sólida para o sujeito moderno.

Y así como el *ego conquiro* antecede al *ego cogito*, un cierto tipo de escepticismo sobre la humanidad de los sub-otros colonizados y racializados sirve como fondo a las certidumbres cartesianas y su método de duda hiperbólica. Así, pues, antes que el escepticismo metódico cartesiano (el procedimiento que introdujo la figura del genio maligno) se hiciera central para las concepciones modernas del yo y del mundo, había otro tipo de escepticismo en la modernidad que ya le era constitutivo al sujeto moderno. (Maldonado-Torres, 2007, p.134).

Em vez da atitude metódica que leva ao *ego cogito*, outra forma de ceticismo, define a atitude que sustenta o ego conquistador ou o homem imperial. À interpretação de Fanon (1961), do colonialismo como realidade maniqueísta, Maldonado-Torres, acrescenta a misantropia racista e imperialista, que interpreta o maniqueísmo como forma de misantropia, isto é, como anti-humanismo. Distinto de la duda metódica cartesiana, el escepticismo maniqueo misantrópico no duda sobre la existencia del mundo o el status normativo de la lógica y la matemática. Este, más bien, cuestiona la humanidad de los colonizados. La división cartesiana entre *res cogitans* (cosa pensante) y *res extensa* (materia), la cual tiene como una de sus expresiones la división entre mente y cuerpo, es precedida por la diferencia colonial antropológica entre el ego conquistador y el ego conquistado. (Maldonado-torres, 2007, p.134). Assim, é difícil perceber, até que ponto, o *ego conquiro*, terá tornado possível ou inspirado o dualismo cartesiano. O que parece ser certo, é que esse tipo de dualismo levou à sistematização metódica do racismo, inscrito no senso comum ocidental, justificando o estudo dos povos originários em termos naturalistas, o que engendrou o estudo científico das raças, o que liga o racismo ao positivismo e ao historicismo das ciências europeias. O ceticismo maniqueísta misantrópico moderno, levanta perguntas como: “Este sujeito é humano?”, “Que tipo de humano?”, “É racional?”, “Que direitos terá?”. A guerra e o genocídio, constituíram uma das respostas mais evidentes, justificada pela resposta negativa, à dúvida de que se os povos indígenas das Américas, teriam alma. Parece-nos importante salientar, que a divisão moderna, entre mente e corpo, nos pode ajudar a entender, as múltiplas separações e relações, entre europeus e não-europeus, entre pessoas de pele clara e pessoas de pele escura, entre homem e mulher etc. Maldonado-Torres, vai reiterar, a ideia de que é impossível, abordar a crise da modernidade oci-

dental, sem levar em conta, os processos de colonização, aos quais está intrinsecamente relacionada: “Lo que quisiera destacar por el momento es la idea de que si el *ego conquiro* anticipa el giro subjetivo y solipsista del *ego cogito*, entonces, el escepticismo maniqueo abre la puerta y condiciona la recepción del escepticismo cartesiano.” (2007, p.136). Assim para Maldonado-Torres (2007), pensar a crise da modernidade, não passa apenas por entender os limites do cartesianismo, mas também, por compreender as consequências dos efeitos traumáticos da misantropia imperialista.

Pelo menos desde meados do séc. XX, as ciências sociais, compreenderam que o sujeito é, pelo menos em parte, produto das condições sociais nas quais se desenvolve. A formação do sujeito moderno, tem sido um dos temas centrais na teoria crítica desde a segunda metade do séc. XX, e autores como Michel Foucault (1962), articularam esta noção, como determinada historicamente e moldada pelas próprias instituições da sociedade moderna ocidental, como o Estado, o mercado e o patriarcado e as suas instituições, educativas, penitenciárias, médicas etc. Parece-nos necessária, uma breve passagem pelo percurso do sujeito na obra Foucauldiana, com o objetivo de entender, os seus contributos, bem como limitações, *vis-à-vis* o pensamento decolonial. Um dos gestos principais do autor, passa por um processo de desnaturalização do *socius* vigente, ao revelar dinâmicas do poder que se apresentam como verdades autoevidentes, elaboradas como jogos de verdade: “não a descoberta das coisas verdadeiras, mas as regras segundo as quais, a respeito de certas coisas, aquilo que um sujeito pode dizer decorre da questão do verdadeiro e do falso.” (Foucault, 2004, p.235). Isso significa dizer, que os jogos de verdade, são os modos, através dos quais, os discursos, podem ou não, tornar-se verdadeiros, de acordo com as circunstâncias (conjunto de regras, valores e crenças), nos quais são atualizados. Os jogos de verdade, decorrem de dois processos complementares, a subjetivação e a objetivação. O primeiro, refere-se ao modo como o sujeito percebe a relação sujeito-objeto, o segundo, por sua vez, diz respeito ao modo como o sujeito se torna objeto do conhecimento. Através da examinação dos jogos de verdade, o autor foi levado a considerar, as relações entre poder e saber, uma vez que na sociedade, os discursos das ciências humanas funcionam, não apenas como práticas discursivas, mas também como práticas coercivas. O que Foucault (2014) vai fazer, é complementar uma análise do saber, a partir da articulação, entre os discursos de verdade e as práticas sociais e institucionais, ou seja, compreender como os saberes se tornam dispositivos políticos, que auxiliam os mecanismos de poder através da construção de determinadas formas de subjetividade. A preocupação de Foucault volta-se, então, para os efeitos coercivos das práticas discursivas e das práticas institucionais, que funcionam numa dinâmica circular, na qual o poder reclama os efeitos de verdade, que por sua vez, reitera a mesma lógica de

poder. Uma das ideias importantes, é a de que o sujeito, é construído a partir das técnicas de sujeição. Porém, em Foucault (2008), afirmar que o sujeito é um produto das relações de poder-saber, não significa uma submissão total às forças autoritárias que predisõem inevitavelmente os comportamentos. Para o autor, mesmo sujeitados, os indivíduos possuem um campo de possibilidades, que lhes permitem escolher entre vários comportamentos, pois “se há relações de poder em todo o campo social, é porque há liberdade em todo lugar.” (Foucault in Magalhães, 2008, p.13). Foucault, compreende o poder, como um campo de relações entre forças diversas, que só pode ser exercido sobre o que é livre, pois, se não houvesse possibilidade de resistência (de escolher outra coisa), não seria necessário, o próprio exercício do poder, existiria apenas determinismo, uma vez que tudo seria, inevitavelmente, da maneira prescrita. Neste sentido, na relação entre poder e liberdade, estes não se excluem mutuamente, mas funcionam como dinâmica em jogo a cada instante. É então que Foucault (2004), se vai voltar para o exercício de si mesmo, por meio do qual, o sujeito buscaria o seu próprio modo de ser, através do qual, exerceria a liberdade. Ou seja, a partir de práticas aplicadas a si mesmo, de um governo de si, controlando apetites e domesticando afetos, o sujeito seria livre, para escolher, o seu próprio modo de ser e a maneira como decide habitar o mundo. Esta seria uma forma ativa do indivíduo constituir parte da sua subjetividade: “a maneira pela qual o sujeito faz a experiência de si mesmo num jogo de verdade, no qual ele se relaciona consigo mesmo.” (Foucault, 2004, p.236).

Em suma, podemos traçar, transversalmente, o movimento do sujeito na obra foucauldiana: em primeiro lugar, aparece o sujeito objetivado nas ciências humanas, em segundo, o sujeito como produto das relações de poder-saber e, por último, encontramos o sujeito livre e capaz de se constituir a si mesmo. Consideramos que a saída para o problema da liberdade, proposta pelo autor, contém aberturas e limitações. Parece-nos não levar até as últimas consequências, noções como a interdependência ou as diferenças geo-socio-económicas, produzidas historicamente, universalizando a posição do sujeito europeu branco, masculino e burguês. Este sujeito, abstrato e hegemónico, é aquele que tem o acesso a recursos materiais e intelectuais que lhe permitem acreditar ou exercer a sua “pequena autonomia individual”, ignorando, deliberadamente ou não, as ligações que existem entre as formas de vida individualistas e autocentradas, o capitalismo e a reprodução das desigualdades sociais. Foucault (2004), considera o movimento nas relações de poder, num contexto privilegiado de relativa liberdade, ignorando os casos, como seria o da colonização e consequente colonialidade, em que um dos lados se encontra, em grande medida, subjugado pelo outro, não existindo a possibilidade do exercício dinâmico do poder, quando existe, predominante-

mente, violência e dominação. Também nos parece problemática, a ideia de que o sujeito é constituído através de práticas que lhe são impostas, que o subordinam, e que ao mesmo tempo, são constituídos pelas “práticas de si”, que seriam relações interiores autónomas, como se ambas esferas fossem discretas e não profundamente imbricadas, isto é, necessariamente constitutivas uma da outra. No entanto, parece-nos importante, o contributo de Foucault, no sentido em que demonstra a possibilidade de mobilidade nas relações de poder, ao revelar que as relações são constituídas socialmente, e portanto, encerram o potencial de ser questionadas, reformuladas e reconstruídas a partir de distintas perspetivas e de pontos de vista.

Seguindo a linha aberta por Foucault, mas aplicando-a ao pensamento decolonial, o autor mexicano Rolando Vázquez, vai perguntar de que forma, a modernidade/colonialidade, penetra na constituição de subjetividades específicas, concluindo que sair desse complexo implicará sair da própria noção de sujeito (Vázquez, 2015, p.49). O sujeito, experimenta e é subjetivado, pela modernidade e colonialidade, em função da sua posição colonial e de forma situada, em função da sua posição contextual em relação à diferença colonial. Para Vázquez, o conceito de diferença colonial é importante, no sentido em que nos ajuda a reconhecer, que existe um escopo de posicionalidades, que vão desde o privilégio até à marginalização, e da qual também fazem parte “posicionalidades em tensão ou posicionalidades de frontera” (Vázquez, 2015, p.51). Neste sentido, o sujeito experimenta e é subjetivado, pela modernidade/colonialidade, consoante a sua posição no interior da gama de diferença colonial, o que leva à necessidade de identificar, de forma diferenciada, e a partir de casos concretos, as múltiplas formas como opera a matriz em causa. Não obstante, Vázquez (2017), distingue duas vertentes da subjetividade colonial/moderna: a subjetivação e a sujeição. A primeira, diz respeito à formação do sujeito normativo e a segunda, à do sujeito oprimido. A subjetivação, refere-se à conceção do humano, no interior do campo epistémico da modernidade, cuja forma, corresponde ao Estado, ao capitalismo, ao patriarcado e ao antropoceno.

Es um sujeto consumidor, autoritário y ensimesmado. Es un sujeto separado de la tierra, de la comunidad y vaciado de su pluralidad interior, sujeto residente de la superficialidad de la representación, desenraizado, superficial; ser proyección, ser que no será, que obtiene la ficción de su certeza en la negación de la alteridad, en la negación y en el consumo de la vida de la tierra, de la vida de los otros. La colonialidad negada es el fundamento de su afirmación. (Vázquez, 2017, p.52).

A afirmação de que uma colonialidade negada, será o fundamento da sua própria afirmação, diz respeito, à invisibilidade e à naturalização, desta forma de fazer sujeito, cega às separações

e violências inerentes que a constituem. Por outro lado, existe a sujeição do oprimido, sujeito que é racializado, empobrecido, explorado, desumanizado, ao qual, são expropriadas as terras, as línguas e as formas de vida. Para Vázquez (2017), enquanto a matriz colonialidade/modernidade, funciona como mecanismo de identificação do sujeito normativo, a mesma, opera através da diferença colonial, de maneira oposta em relação ao sujeito oprimido, tornando-se uma forma de sujeição e negação. Um exemplo concreto, seria a escola, um dos mecanismos de subjetivação central, na constituição do sujeito normativo, e simultaneamente, instrumento de negação do sujeito oprimido, produzindo ao mesmo tempo, privilégio, no primeiro caso, e subjugação: “Como la colonialidad al igual que el Estado, el mercado, el antropocentrismo y el patriarcado es una parte del sujeto normativo?” (Vázquez, 2017, p.55). A crítica decolonial, ao sujeito normativo da modernidade, percebe-o, como parte integrante do sistema capitalista, ao mesmo tempo, que articula essa pertença, com a constituição de uma subjetividade sustentada em múltiplas separações (mente/corpo, natureza/cultura, emoção/razão etc.), as quais levam à apropriação, exploração e ao consumo da terra e das corporalidades. O sujeito-humanidade, está co-constituído pela colonialidade, pois historicamente, quem começou a falar em nome da humanidade, foram os sujeitos da modernidade europeia. Este arquétipo da humanidade eurocêntrica, é formado a partir da negação do outro, para desse modo, poder afirmar a sua normalidade e normatividade. Essa produção da alteridade, como identificação negativa, expressa-se, tanto através da negação marginalizante e genocida, como através da exibição e invenção da alteridade (Vázquez, 2017, p.56). Ou seja, o homem-humanidade moderno, não só se construiu através do extermínio e exploração do outro, como também, a partir da sua “invenção monstruosa”, através da exibição da sua alteridade. Será através dessa lente, que podemos entender a função colonial/moderna das primeiras antropologias, do museu etnográfico, dos zoológicos humanos, das grandes feiras internacionais de finais do séc. XIX e inícios do séc XX: “La invención y la exhibición del otro marca la colonialidad de la representación, es un mecanismo necesario para establecer la blanquitud como la norma de la humanidad, como posición de referencia” (Vázquez, 2017,p.58). A exposição do outro primitivo ou atrasado, frente ao desenvolvimento moderno, bem como, o outro racializado, negro, frente à brancura ocidental, funcionam como mecanismos primordiais para a formação da identidade do sujeito-humanidade: “La mirada blanca se vuelve principio de veracidad en la representación moderna del mundo” (Vázquez,2017,p.58). O autor (2017), propõe como saída, desertar da própria subjetividade, como gesto decolonial, que resultaria no abandono da modernidade/colonialidade. Desta forma, a decolonialidade, não pretende que os sujeitos oprimidos e marginalizados, se transformem em sujeitos de

privilégio, mas que, nem marginalização, nem privilégio, sejam possíveis através de formas de autonomia comunal, que partem de concepções que operam para além da subjetividade moderna.

La comunalidad se plantea como una opción hacia un estar decolonial en que el sujeto ya no es el centro del mundo de sentido ni de la realidad histórica, sino donde se pueda vislumbrar formas de personificación ya no antropocéntricas ni delimitadas por la superficie de la presencia. La persona relacional habita un tiempo profundo en plena consciencia de la precedencia de la tierra. (Vázquez, 2017, p.60).

A pessoa relacional, não pode pois, entender-se através da ficção do indivíduo ensimesmado, cujo universo simbólico, é estruturado em torno ao sujeito-humanidade, construído pela subjetividade moderna/colonial. Assim, Vázquez (2017), vai partir da noção de desidentificação, como instrumento que facilitaria o transito das formas modernas para as formas relacionais, não antropocêntricas, nem individualizantes. Através do reconhecimento da sua posicionalidade geogenealógica, a pessoa (já não o sujeito), poderia desidentificar-se do aparato ontológico da modernidade, saindo das formas de representação fictícias e sem memória, renetando-se com as raízes ancestrais: “A través de reconocer su posicionalidad geogenealógica, la persona reconoce las raíces terrenales de su corporeidad, su estar en el tiempo relacional, la ancestralidad comunal de su existencia.”(Vázquez, 2017,p.62). A posicionalidade geogenealógica, seria a capacidade, através de uma relação com a terra, de atravessar o tempo vazio da modernidade, atingindo a multiplicidade de precedencias que nos habitam: “La precedencia reconoce una relacionalidad temporal en la que el presente es espacio de expresión de confluencia de tiempo radicalmente multiple que la precede” (Vázquez,2017, p.62). Assim, a posicionalidade geogenealógica, ao reconhecer o que precede a colonialidade/modernidade, constituiria-se, como saída e direção alternativa.

O segundo caminho traçado pelo autor, relaciona-se com a vegetalidade, como forma de subverter o antropocentrismo. Embora reconheça os contributos das correntes teóricas pós-humanista e neo materialistas do pensamento do norte, que reconhecem a interdepêndencia e complexidade dos sistemas de vida, considera-as insuficientes, ao permanecerem na metafísica da presença da modernidade, na qual a experiência do presente fica confinada “al presente de la presencia y a la presencia del presente.” (Vázquez, 2017,p.63). O tempo vazio da modernidade, está relacionado com a coincidência entre presente e presença, reduzindo a experiência à superfície espacial do agora, na qual está fundamentada a ciência moderna. Neste sentido, a realidade torna-se reduzida ao que pode ser observado, medido, classificado, avaliado, comprovado e controlado, em contraposição à ideia de uma vegetalidade, que não indica tanto processos materiais, mas sobretudo

uma temporalidade, uma forma de habitar o presente, distinta da centralidade da perspectiva humana da subjetividade moderna/colonial. No diálogo com Kusch, Vázquez (2017) afirma, que por detrás do indivíduo moderno/colonial, capitalista, estará o poder do vegetal, o poder telúrico que opera de forma distinta, numa temporalidade outra.

Já Suely Rolnik (2018) articula a opressão colonial como processo de captura da força vital, num engaiolamento que reduz a subjetividade à experiência, como sujeito enquanto criação de indivíduo e identidade, diminuindo os efeitos das forças do mundo no corpo. Tal processo de subjetivação, funciona por repetição e pela limitação da emergência possibilidades. Assim, o sujeito colonial moderno, canaliza grande parte da sua energia na produção de uma identidade normativa, a qual, implica uma dissociação da sensibilidade, que requer uma escuta sensível do corpo. Apesar do seu trabalho, não partir da corrente de pensamento decolonial e brotar do pensamento da micropolítica, que surgiu durante as décadas de sessenta e setenta no Brasil bem como na Europa, nos últimos anos, a autora, tem-se debruçado sobre as práticas de reinvenção indígena e anticolonial. Tanto a ideia de micropolítica, como de uma anticolonialidade, apontam para uma abordagem particular, em relação aos discursos tradicionais do pensamento político de esquerda. A revolução não passará, apenas, pela apropriação dos meios de produção, mas sobretudo, pela reapropriação dos meios de reprodução, isto é, dos modos de articular e praticar o corpo, os afetos, o desejo, a sexualidade e a imaginação. Rolnik (2018), tece teoria psicanalítica com práticas que entende serem decoloniais, ao reclamarem a reapropriação da potência vital de criação e o desenvolvimento dos “saberes-do-corpo”. A sua proposta de resistência política, para o problema da subjetividade, passa por praticar a capacidade de sustentar ou suportar as sensações de desconforto, ou “mal estar” quando se opera, uma rutura e uma transformação nos processos de subjetivação coloniais capitalistas. Rolnik (2018), alerta para os perigos do extrativismo colonial das subjetividades, ou seja, para a exploração das formas de perceber e sentir o mundo, questionando as separações convencionais entre natureza/cultura, humano/animal, dentro/fora apontando: “à existência de outra esquerda e, cruzando coordenadas, nos orienta em direção a uma política do subsolo, subterrânea, uma política sob a pele, sob a terra, uma esquerda clorofílica ou telepática, ali onde a planta e o pensamento se conectam através da imagem ou da poção.” (Preciado, 2018, p.20).



## II. 1.6. Estesia Decolonial: Temporalidades Relacionais, Estéticas Fronteiriças, Pluriversidades e Comunalidades

Para Mignolo (2016), pensar e viver decolonialmente, implica, desde logo, um desprendimento das expectativas inculcadas e inscritas nos arquivos cognitivos e afetivos, que constituem a modernidade, chamando a atenção para as múltiplas implicações da reconstituição cognitiva, proposta pela decolonialidade, a qual, implica uma estética gerada a partir das emoções e da afetividade: “Los dominios iniciales planteados por Quijano se ampliaron luego al ámbito de la estética/aestésis ligándola a la afectividad, con lo que lo emocional ingresó en la decolonialidad junto a otras dimensiones ( Mignolo, 2016,p.12). Rolando Vázquez (2015), propõe o uso do termo *estesia*<sup>37</sup> *decolonial*, porque a palavra estética (do grego *aisthētikē*), tem sido usada na modernidade, para construir um cânone de conhecimento, em torno a determinadas percepções e valores ocidentais. Pensadores influentes do pensamento ocidental, são cruciais no entendimento do conceito de estética, como forma de regulação do belo, do sublime e dos sentidos, sentires e percepções do mundo através de categorias de pensamento marcadamente eurocêtricas: “o controle da estética torna-se um foco importante nesta etapa do pensamento modernidade/colonialidade para complementar a matriz e também para levá-la um pouco além de suas limitações,” (Vázquez, 2015, pág. 79). O motivo pelo qual, repensar a estética será crucial, no gesto de dismantelar a matriz colonial, partindo do princípio que esta estabelece a estética para controlar as subjetividades e as formas de sentir, perceber e de mover o e no mundo. Deste modo, ao pensar alternativas à estética moderna colonial: “preferimos no usar el mismo término moderno “estética”, sino hablar de “aisthesis” para poner énfasis en la liberación de los sentidos y de las formas de percibir el mundo frente a un sistema de regulación, “(Vázquez, 2015, pág. 79). Deste modo, a estética, estaria relacionada à regulação colonial moderna dos modos de perceber e sentir, da relação sensorial e afetiva com o mundo, enquanto a estesia ou *aisthesis*, seria um gesto de libertação dessa regulação e dessa normatividade, no sentido de uma pluralidade de formas do belo, do sublime e de pontos de vista sobre mundo. Para além de quebrar com a predominância da visão e do visual da estética moderna, ao centrar-se no sentir (sensorial, mas também emocional e afetivo), a estesia decolonial, questiona a noção de real como exclusivamente presença, no sentido de recuperar outras formas de percepção que incluem temporalidades não lineares, nas quais recordar se torna central (Vázquez ,2015, p.80). Neste sentido, a sua dimensão política, está relacionada com o que a modernidade/coloniali-

---

37 Estesia, do grego *aísthēsis+ia*, é um substantivo feminino que se refere à capacidade de perceber sensações, de sentir.

dade terá reprimido, negado ou silenciado, através do seu regime de representação, que invisibiliza outras formas de habitar o mundo: “Yo creo que esa es la tarea más profunda de la aiesthesis decolonial: traer a nuestra experiencia no solo procesos sino formas de relación al mundo que han sido suprimidas, denigradas, desdeñadas. “(Vázquez, 2015, p.80). A origem concetual da estesia decolonial, situa-se nos debates levados a cabo desde 2003, nos círculos de pensamento crítico latino-americano, todavia, a sua origem histórica será muito mais profunda. Antes, durante e a partir do “encontro” colonial de mais de quinhentos anos, têm existido outras maneiras de sentir e de habitar o mundo que não têm sido reconhecidas ou que têm sido deliberadamente rejeitadas ou subalternizadas pelas formas de subjetivação e pelos cânones da estética moderna colonial. Desde o primeiro contacto entre culturas, emerge o problema da diferença, que instala critérios de superioridade/inferioridade, bem como os valores instituídos pela cultura dominante, que vão sendo progressivamente naturalizados. A distância entre culturas, é outra característica desse contacto, por um lado, distância dos centros de poder europeus, e por outro, distância inerente à dualidade temporal progresso/atraso, que nega a contemporaneidade ao diferente, ambas produzindo e reiterando a cisão entre cultura/natureza.

A construção da colonialidade, na esfera artística, entendida aqui como produção cultural, terá começado com a conquista, uma vez que, parte da estratégia colonial, terá passado por um duplo movimento de apagar os registos, materiais e práticas de transmissão de narrativas bem como técnicas locais, substituídas por instrumentos e perspectivas, de uma cultura supostamente superior e pela construção de um imaginário colonial, através da produção de imagens e de relatos que. Em vez de perseguir ideias de progresso e inovação, do culto pela novidade, próprio da modernidade, os artistas decoloniais, buscariam visibilizar, recuperar memórias e explorar, a pluralidade de experiências e histórias subalternizadas. Nesta perspectiva, a metafísica da modernidade, fundar-se-á, numa perceção do mundo como objeto, sendo a lógica predominante, a lógica espacial, que coincide com as noções de presença e tempo presente, com o *hic et nunc* (aqui e agora).

Entonces, por un lado, el presente es la categoría del tiempo que corresponde al espacio y la presencia es la categoría de espacio que corresponde al tiempo; ambos se conjugan en la modernidad: presencia y presente son lo mismo, entonces el tiempo queda reducido al espacio de la presencia, el tiempo queda reducido a la superficie de la presencia. (Vázquez, 2015, p. 81).

Deste modo, a modernidade aborda o tempo presente, como espaço único de realidade, e portanto, sujeito a ser analisado, desconstruído e manipulado, correspondendo a uma perceção de

tempo linear e à noção de progresso, que por sua vez, se liga à ideia de história como um contínuo linear. Em contraposição, Vázquez (2015), vai propor a ideia de um tempo relacional, como pluralidade aberta de experiências vividas, de memórias ancestrais e relações com mundos diversos. Então, em vez de perceber as memórias como o que está, atrás ou por detrás, da presença do espaço, numa perspectiva linear, podemos passar a perceber o espaço e a presença, como resultado do que emerge na interação das memórias, de tudo que foi vivido, pessoal e ancestralmente, e que nos constitui: “Entonces su fuerza transformadora, por decirlo así, no viene de una innovación/provocación abstracta como sería lo que está buscando el arte contemporáneo, su fuerza de rompimiento viene de esa relación a la otredad radical que son los tiempos relacionales.” (Vázquez, 2015, p.82). Esta perspectiva, afasta-se da ideia do artista, como sujeito individual que procura formas, mais ou menos abstratas de auto expressão, presentes em grande parte na arte contemporânea, mas articula alguém, que usa a sua força de criação, para entrar em contacto e relação, com aquilo que a ordem dominante reprimiu e negou. Esta, é uma resposta, que pretende apontar para a superação da ficção do indivíduo moderno, não através do reenviar para uma interioridade, uma procura de uma essência de si, antes exportando-o para a relação com os outros e com as comunidades subalternizadas do mundo: “El artista decolonial tiene la tarea importantísima de convocar, de recordar, de relacionar, de reconstruir la relación con lo que se ha perdido, con lo que ha sido separado o marginado en el orden de la presencia.” (Vázquez, 2015, p.82). A estesia decolonial convida, por um lado, ao abandono ficções utópicas produzidas pela ordem espacial da presença, que ancoram o desejo à ideia de quimera e a imagens de futuro idealizado, que apenas corroboram as relações de consumo capitalista. Por outro, convida à aderência a uma relação profunda com passado, que não é relegado ao estatuto de objeto fixo (de arquivo, monumento, imagem, texto), mas é invocado e atualizado nas formas relacionais e de visibilidade. No que diz respeito ao corpo, Vázquez (2015), propõe, que o complemento da lógica da representação da modernidade, será a apropriação das corporalidades. Apropriação, que se reflete no corpo individual moderno, corpo objeto, sujeito às múltiplas intervenções do consumo: “Es un cuerpo cuya dimensión es la dimensión de un objeto y que tiene que ser utilizado, controlado, ejercido no solo por el aparato médico, pero también por el gimnasio, por las dietas, por toda una serie de relaciones del yo a su cuerpo como un objeto de representación y de apropiación.” (Vázquez, 2015, p.84). Essa mesma relação, reflete-se também, nas violências de género, nas relações de dominação, com os outros seres sensíveis e com a terra. Ao desenvolver relações identitárias com o que consome, o sujeito, na ilusão da construção de um “eu livre” e autónomo, é separado da relacionalidade, que é comunalidade e

memória. Assim, à pessoa que vive na superfície do presente vazio, não lhe resta mais, que a representação de si mesmo, da qual, a auto promoção das redes sociais e os *selfies* serão dos testemunhos contemporâneos mais expressivos. Uma estesia decolonial, considera então, a importância de pensar a partir da experiência das corporalidades, embora já a *Filosofia de la Liberación*, desde os anos sessenta, articulava a experiência encarnada e a necessidade de um pensamento crítico, que não partisse da abstração, mas do corpo, enquanto lugar de experiência histórica. A experiência das corporalidades, enquanto lugar de pensamento vai ser articulada como *sentipensamento*.

Este cuerpo que se vuelve un sitio de pensamiento o de lo que se llama el sentipensar, es un cuerpo que ya no está sometido a la superficie de la presencia. No es un cuerpo solamente objeto, objeto de una abstracción, objeto de un deseo, de una proyección, no es un cuerpo que es solamente una imagen, un artefacto de lo visual, de la imagen del yo, sino que es un cuerpo que está relacionado, que se entiende como centro de experiencia y de pensamiento. (Vázquez, 2015, p.85).

Diz-se que o verbo *sentipensar*, teria sido escutado pelo escritor Uruguaio Eduardo Galeano dos pescadores colombianos e usado pela primeira vez, no *Libro de los Abrazos* (1993). Como neologismo, é introduzido, academicamente, por Orlando Fals Borda (1986), a partir dos relatos da cultura do rio de La Magdalena na costa atlântica colombiana e sistematizado por Saturnino de la Torre (1997). O *sentipensamento*, integra duas dimensões, aparentemente contraditórias, onde ambos aspetos se relacionam através das corporalidades. Duas polaridades, integradas num mesmo processo. *Sentipensar*, é uma forma de pensamento complexo, não se tratará tanto de antagonismo, antes de complementaridade, de integração. Esta figura, pressupõe que o pensamento, o sentir, implicam dinâmicas relacionais profundas, que envolvem processos auto-organizadores que acontecem mediante a interação das duas polaridades. Desta forma, o todo, não pode ser reduzido à soma das partes, mas é fruto de um complexo que integra ambos processos. Esta dinâmica integrada, implica o imprevisível e o inesperado, pois não se tratam de processos onde existe uma forte prescrição e controlo racionalizante e estruturante, mas onde existe uma receptividade para acompanhar o desenrolar dos acontecimentos e os seus efeitos sensíveis sobre a pele, a carne, os ossos, o pensamento, a memória, as emoções e os sentimentos. As circunstâncias, são campos energéticos e vibracionais, atravessados por corpos que pensam sentindo e que sentem pensando. A corporalidade *sentipensante*, será decolonial, na medida em que se entende historicamente construída e se situa, em relação a um passado vivo, ativando memórias ancestrais que a constituem. Se o sujeito moderno, toma o corpo, como objeto da abstração do tempo vazio ou esvaziado da moder-

nidade, o corpo decolonial, trabalha sobre as estruturas de poder que se exercem sobre os corpos dos oprimidos. Recuperar a dignidade das corporalidades subalternizadas, requer, recuperar a dimensão relacional de corpos, que guardam silenciada, uma memória viva. Corporalidades, enquanto interioridades ativas e não corpo como superfície, não como objeto ou imagem, antes como território relacional: “Es un cuerpo con interioridad histórica, no es un espacio, sino un territorio mnemónico, ancestral, en que el yo, no puede reconocerse como individuo, sino que debe entenderse como relación, como comunidad.” (Vázquez, 2015, p.85). As comunidades zapatistas em Chiapas, no México, são paradigmáticas deste tipo de relacionalidade, em que o “eu”, não se entende enquanto subjetividade isolada, percebendo-se, a partir das suas raízes ancestrais, constituindo-se em relação a elas. Para Vázquez (2015), esta relacionalidade funciona como princípio ético de resistência, frente ao sistema capitalista que se constitui a partir da separação, da divisão.

La relacionalidad se antepone a esa individualización de lo social que depende de una individualidad abstracta en la que el principio de la presencia inhibe la experiencia del tiempo relacional, impone el presente como la única lógica de lo real y hace del futuro una serie de proyecciones lineales, proyecciones utópicas, deseos del yo. (Vázquez, 2015, p. 87).

Importante destacar que Vázquez (2015), reconhece que noções de relacionalidade, comunalidade e complementariedade, usadas no discurso decolonial, são recuperadas e rearticuladas, a partir do pensamento dos povos originários de *Abya Yala*<sup>38</sup>, aparecendo hoje como crítica radical ao projeto eurocêntrico e antropocentrado da modernidade/colonialidade. Distancia-se assim, das críticas à modernidade do pensamento crítico europeu, uma vez que a opção decolonial, passará pelo gesto de estudar e escutar as corporalidades e práticas que foram desvalorizadas e esquecidas sob a ordem moderno/colonial. Neste sentido, tratar-se-ia, já não da busca de uma modernidade alternativa, presente nas teorias críticas europeias, mas da busca de alternativas à própria modernidade. Deste modo, a noção de estesia decolonial, estará relacionada, com as forças criativas e transformadoras, que transbordam os espaços dedicados à arte, expandindo-se às lutas dos movimentos sociais e dos povos originários. Assim, a estesia decolonial funciona, simultaneamente, como categoria política e estética, ao mesmo tempo, que fratura, a autoridade dos espaços institucionais dedicados à arte (escolas, teatros, museus), explorando práticas do sentir, que envolvem

---

38 *Abya Yala*, é o nome dado pelo povo Kuna do Panamá à América Latina e significa "terra em plena maturidade", "terra em pleno florescer", "terra de sangue vital". *Abya Yala* é territorialidade material, simbólica e política, de onde se fala, sonha, luta e tece a vida, de onde os povos semeiam a sua espiritualidade e sua sabedoria, intensificando suas lutas por uma geopolítica diferente, não apenas uma geopolítica do conhecimento, mas uma geopolítica de um viver bem.

afetividade e emocionalidade, articulando-as como práticas políticas, que vão muito além da esfera social da arte: “la aisthesis decolonial es importante para combatir esa esfera de dominio que conforman las instituciones del arte y por otro lado no, porque nos lleva más allá de las instituciones, nos lleva al proyecto político de la opción decolonial.” (Vázquez, 2015, p.87).

Se o conceito de matriz colonial, é central na teoria decolonial, para entender os entrelaçamentos entre distintos processos estruturantes da dominação moderna/colonial: da economia, passando pelo saber, o género, a sexualidade e a subjetividade, o mesmo não é suficiente para encontrar as formas da decolonialidade ou os movimentos de libertação dessas mesmas estruturas. É aqui, na experimentação e recuperação de formas do sentir, que a estesia decolonial, enquanto modos e práticas do sentir e do sensível, as quais, não ignoram as diferenças e desigualdades históricas, poderão dar o seu contributo. A estesia decolonial, coloca o lugar da luta nas corporalidades, no sentir do mundo e na relação com a natureza, o cosmos e a espiritualidade, transbordando os aspetos analíticos e abstratos das estruturas de dominação moderna e oferecendo intentos de experiências encarnadas de um paradigma outro, um processo, um recordar e um refazer. Deste modo, este movimento de encarnação de um pensamento decolonial, aparece ligado, ou melhor, religado, às práticas quotidianas, às práticas de reprodução da vida, da organização popular, onde persistem memórias dos ancestrais, ainda que em espaços urbanos.

No es una postura que idealiza el pasado como si fuese un monumento; por el contrario, son estructuras memoriales que están activas en la vida cotidiana y que ejercen no un pasado monumento, sino un pasado cambiante que siempre está en relación activa con este presente, y que encuentra su expresión, que se está ejerciendo en la actualidad en esas expresiones populares de resistencia. (Vázquez, 2015, p.88).

As escolas de arte ocidentais, instalam critérios de validação universal, a partir dos valores modernos, o que tem levado muitas vezes, artistas latino-americanos, a atravessar o oceano, até à Europa, com o propósito de aprender com “as fontes mais atualizadas”: “Acá radica la colonialidad: en el estar convencidos de que el bien, la verdad y la belleza estan en otro lugar que no el propio.” (Palermo, 2014, p.10). O pensamento crítico decolonial, tem colocado em questão, este movimento, no contexto da globalização atual, resignificando a noção de lugar: “El lugar es más bien lo que da significado al mundo integrando cosas, cuerpos y memorias en configuraciones particulares, generando espacios o regiones para la existencia.” (Palermo, 2014, p.10). O lugar, nesta perspetiva, pode estar atravessado, por muitos lugares, desde a implicação com determinado grupo, até à mi-

gração de distintas formas do fazer e do pensamento. Num momento histórico, em que a predominância de uma economia de mercado global torna, para alguns, as fronteiras físicas mais fluidas, levando a um risco de homogeneização do pensamento e dos fazeres, é necessário, pensar as relações existentes na produção local de arte. A noção de lugar, ganha assim, novos contornos, que não os exclusivamente espaciais. Neste sentido, pode existir, “o sul no norte” e “o norte no sul”, ou seja, para além das localizações geográficas, podem-se levar a cabo, gestos decoloniais e/ou gestos, inseridos numa narrativa estética, eurocentrada hegemónica, dependendo das modalidades e dimensões do estar, do fazer, do sentir e do incluir ou excluir, que são ativadas ou desativadas a cada momento. O desafio de pensar a decolonialidade, no interior do campo da arte, residirá no fato, de que a própria construção da Arte, como disciplina e campo social, estará relacionada com a emergência do sujeito moderno e do sistema capitalista: “El arte, entendido de una manera general, es una invención europea (... ) es muy probable que lo que algunos críticos temen o aplauden como muerte del arte no sea sino el final de una determinada institución social cuyo origen remonta al siglo XVIII.” (Shiner, 2004, pp.20-21). Shiner (2004), defende que a “instituição” arte é uma invenção moderna, e que a linha que separa a arte e o artesanato, foi resultado de transformações sociais que ocorreram na Europa desde o renascimento e que tiveram a sua cristalização ao longo século XVIII. Deste modo, o autor demonstra, como a ideia de arte da contemporaneidade, é uma construção historicamente situada. Na época clássica, as criações poéticas e dramáticas, eram criadas como acompanhamento, ou como mera recriação de festivais ou celebrações religiosas. Ou seja, muitas das expressões, que hoje entendemos por Arte, não eram geradas a partir das necessidades expressivas do artista *per se*, eram antes integradas como atividades, no seio das expressões populares, ou inseridas, no interior de eventos sociais mais vastos. Assim, tanto no mundo helénico, como no romano, não existia uma palavra que aglutinasse os conceitos que na sociedade ocidental moderna estão associados como “Arte”. Existiam “techné” ou “ars”, referente a todas as atividades que exigiram uma habilidade concreta. Dessa forma, atividades tão díspares como sapataria, pintura, mecânica, carpintaria ou poesia, eram colocadas ao mesmo nível, sem diferenciação de valor entre elas e entre os sujeitos que as levavam a cabo. Ou seja, não existia separação entre a categoria do artista e do artesão, muito longe das ideias de originalidade e inspiração, que continuam profundamente internalizados na ideia moderna de artista. Terá sido, a partir do Renascimento, que começa a dar-se, progressivamente, a divisão entre artista e artesão. Começa-se a valorizar, no artista, as ideias de talento natural e inspiração, levando ao aparecimento do género biográfico, do autorretrato como prática pictórica e da categoria de “artista da corte”

(Shiner, 2014). Mais tarde, no seio das classes nobres, aparece a figura dos *connoisseurs*, autoridades do gosto, capazes de fazer juízos de valor sobre as qualidades artísticas das obras, aparecendo as instituições ligadas ao mundo da arte, os direitos de autor, bem como ao progressivo desaparecimento do mecenato, em favor do mercado. Ao tentar desfazer a modernidade, a teoria decolonial vai, desde logo, colocar em questão a cisão entre arte e artesanato: “El primer paso consistiría en alerjarse de las jerarquizaciones impuestas por el pensamiento eurocentrado, todas las cuales giran alrededor de una diferencia axial: *arte vs artesanía*.” (Palermo, 2004, p.12). Assim, segundo o pensamento moderno, o artista é um ser humano que se distingue dos outros, ao criar obras únicas, inventando novas abordagens e técnicas, enquanto que o artesanato, produz em quantidade, fazendo desaparecer a pessoa que realiza o produto, uma vez que não é considerado criador, pois não concebe nada de novo, “limitando-se” a repetir formas tradicionais. Esta perspetiva, revela a marca da epistémica moderno-colonial, uma vez que, como pano de fundo, opera o princípio de autoridade, inerente aos direitos de autor e relacionado com o conceito de propriedade privada, intimamente relacionado com o funcionamento do sistema capitalista. Aqui, continua a revelar-se a distância valorativa, assente em critérios de superioridade e inferioridade, fundados em princípios de originalidade e autonomia. Desde aí, todo o tipo de produção cultural e simbólica, é valorizada a partir desses critérios, construindo relações de poder. Por um lado, temos a produção erudita, complexa, difícil e por vezes irónica do artista moderno, mais ou menos consciente da sua condição, e por outro, a produção simples, *naïf*, pouco elaborada ou pouco inventiva das expressões populares ou artesanais. Para a teoria decolonial, uma das formas de superar o problema da marca colonial, passará, pelo menos em parte, por revalorar saberes e formas de fazer, inscritas nas culturas locais: “dandoles la exigida plusvalía de la originalidade que, sabemos, no se radica en los autoctonismos sino en las autenticidades, en la radicalidad de su propia y positivizada diferencia.” (Palermo, 2004, p.14). Deste modo, ao deslocar as lógicas pré-estabelecidas da arte moderna, fundada na construção do indivíduo, para as profundidades das culturas e das suas memórias, para as suas formas coreográficas de organização comunal, de produção e reprodução da vida, para os modos rituais e estéticos, operar-se-ia um gesto decolonial, a partir da diferença. Todavia, convém salientar, que não se trata aqui, da valorização do popular, como manifestação do povo, enquanto identidade concebida como “essência” ou “espírito” da nação, perspetiva construída no séc XIX, como parte das estratégias políticas conservadoras e nacionalistas. Trata-se de uma abertura e escuta profunda, sobre o que essas formas podem conter como alternativas radicais (e lembremos



que radical, provém etimologicamente, de raiz), à ideia de futuro fundado na ideia de utopia e progresso da modernidade eurocentrada.

A separação entre a esfera da arte e a esfera da vida, que construiu a modernidade ocidental, através da aclamada autonomia e da supremacia da técnica e do virtuosismo sobre a expressão, foi questionada pelo movimento das vanguardas artísticas europeias das primeiras décadas do século XX na Europa. Onde a renúncia ao corte com o passado, foi um dos fundamentos da resposta da produção artística, às estéticas predominantes do capitalismo. Se por um lado, a agenda de fusão entre arte/vida das vanguardas, as aproximaria de uma estesia decolonial, a concepção da possibilidade de ruptura e corte com o passado, estará ancorada, no esquecimento moderno da invisibilidade das violências históricas. As correntes da vanguarda, aparecem no seguimento da chamada “morte da arte”, articulada por Walter Benjamin (2013), como a “perda da aura” relacionada com a sua reprodutibilidade, confirmada pelo “fim da arte” de Arthur Danto (2010) ou a “Morte do Autor” (1964) de Roland Barthes. As propostas dos “-ismos” das vanguardas artísticas, pretendiam terminar com sacralização da obra de arte e do estatuto do autor, através da ênfase no coletivo sobre indivíduo, no processo sobre o produto final, no alegórico sobre o mimético.

Estas tensiones y contradicciones al interior del proyecto moderno/colonial estuvieron teñidas por el tinte eurocéntrico de la autoreflexividad del arte en donde el “otro” fue exotizado y funcionalizado a favor de un proyecto hegemónico que estableció políticamente una geografía de lo moderno y del arte correspondiente. (Achinte, 2004, p.56).

Neste contexto, a América Latina, foi subsidiária dos debates das vanguardas europeias, recebendo e apropriando tendências, discursos e produções do chamado “primeiro mundo”, tornando a possibilidade de uma arte latino-americana, sempre mediada pela narrativa implícita da universalidade moderno/colonial, deixando de fora as especificidades das histórias e contextos locais. Haverá então, a possibilidade de uma estética, ou melhor, uma estesia decolonial, que ative lugares de enunciação e de pensamentos re-ligados a éticas locais da diferença no seio do campo artístico? Ao tomar em conta a herança moderna, o pensamento crítico sobre a arte latino-americana, tem ensaiado desde o século XX, distintas respostas: a antropofagia, a transculturação, a mestiçagem etc. Mas a pergunta permanece aberta às respostas que continuam a ser dadas por artistas e ativistas, não ausentes de tensão e contradição, só podendo ser sentipensadas, em função das suas implicações situadas, ancoradas no chão de cada proposição. Consideramos que as respostas mais proíficas a este respeito, se encontrarão nas margens, através de estéticas fronteiriças, que ope-

ram entre a esfera da arte e os movimentos sociais, como propõem os casos de estudo escolhidos nesta investigação.

## II. 1.7. Da Decolonialidade

A colonialidade será um fenómeno abrangente, pois como eixo do sistema de poder global, permearia o controlo das corporalidades, exercido através da diferença racial, sexual, de género, do trabalho, da produção de conhecimento, da produção estética etc. A "estrutura axial" (Quijano, 2000), ou a "matriz colonial" (Mignolo, 2010), revelam a inter-relação profunda, entre cada uma das partes, criadas pela colonialidade. Esta, funcionando como um eixo, que ao mover-se, desloca todas as partes, muitas vezes sobrepondo-as, abarcando, desta forma, os mais diversos domínios da existência humana. A Europa, como o centro capitalista global, que colonizou o resto do mundo, tem mantido o lugar de referência e de modelo hegemónico. Assim, a população mundial, tem sido diferenciada em termos de divisões taxonómicas tais como: superior/inferior, racional/irracional, primitivo/ civilizado, tradicionais/modernos, *cool*/parolo etc. Em termos de tempo evolutivo, a Europa tem sido concebida, como o estágio mais avançado, numa perceção linear e unidirecional das temporalidades. Como vimos, por um lado, a matriz colonial, constitui-se a partir de uma rede de crenças, através das quais se percebe e articula o mundo. Base, sobre a qual, se constroem os modos de organização social que dão origem às formas de vida.

Articulada enquanto alternativa ao paradigma colonial, a decolonialidade, propõe um projeto de desprendimento epistemológico social, que implica, antes de mais, um distanciamento da racionalidade instrumental, na qual, as corporalidades subalternizadas pelo paradigma colonial, são usadas, como meros meios para fins extrativistas, os quais, têm levado, progressiva e exponencialmente, à devastação da diversidade de formas de vida humanas e não humanas no planeta. A decolonialidade, propõe outras formas de relacionalidade, nas quais as emoções e a afetividade são componentes cruciais, nas construções estéticas e nas formas de organização social. Consideramos ainda, que a decolonialidade pode ser sintetizada em quatro gestos: Revela, Abdica, Co-imagina e Convida. Revela, através da visibilidade das atrocidades, dos mitos, dos equívocos e encobrimentos do passado e do presente, produzidos por um sistema global cruel e excludente, que se tem expandido e implementado desde a conquista de *Abya Yala*. Abdica, não sem os "inconvenientes" da perda de *status* e dos supostos privilégios ocidentais, de manter a continuidade do discurso eurocêntrico do individualismo, universalismo, racismo, os mitos do "progresso" e do "desenvolvimen-

to”, o antropocentrismo, o patriarcado, o binarismo, a subjetividade burguesa, a tecnocracia, as assimetrias, o consumo e a atividade económica e financeira como os fins primordiais da vida humana no planeta. Co-imagina, a possibilidade de outras existências, reconstruindo coletivamente, imaginários e formas relacionais. Co-imaginar, é o exercício de imaginar, coletivamente, através do acesso à memória profunda, como forma de antecipação e atualização de outros mundos e de outras formas de habitar esses mundos, que não serão apenas produções exclusivas das mais recentes experiências culturais, mas também, e sobretudo, redescobertas e reapropriações de passados esquecidos, das histórias não escritas, bem como dos presentes negados. Convida, sem se impor, ao movimento e ação encarnada, *sentipensada*, necessariamente coletiva e comunitaria, movida pelo propósito de recuperar a integridade do “viver juntos”, colocando fim à ficção ou sujeição do indivíduo, cindido entre sociedade e natureza. A decolonialidade, mais que oferecer respostas simplistas, a questões profundamente complexas, inculcadas nas várias dimensões (conscientes e inconscientes) da existência, abre caminho a questionar, as próprias formas como percebemos, pensamos, sentimos, sabemos. Já não em termos abstratos, da dança das ideias em geral e das projeções mentais, mas precisamente, a partir das desigualdades sociais e das suas origens. Assim, levando-nos a observar a relação com o chão que pisamos e o território que habitamos, as distintas temporalidades, o ancestral, as relações entre o quotidiano e o comum, convida-nos a um compromisso de reflexão, ao mesmo tempo, íntima e ética, pessoal e política, através de perguntas aparentemente simples como: Como nos situamos/posicionamos neste mundo? O que nos move? Desde onde nos movemos? Que éticas estão a pedir ser mobilizadas e ativadas no sentido da preservação de uma vida digna?

A crise das formas de vidas atuais, tem levado à procura de respostas nas formas de organização e convivência ancestrais. Para Mignolo (2011), os discursos fronteiriços dos povos originários, são relevantes para pensar as formas políticas uma vez que estes serão “performadores de comunidades”. Estes apareceriam, em contraposição, à modernidade colonial, constitutiva do capitalismo neoliberal global, sistema económico, cujas lógicas, parecem penetrar todas as esferas, da vida social mais pública, aos modos relacionais mais íntimos. Se a competição e o individualismo, são duas das características do complexo modernidade/colonialidade (Mignolo, 2015), procurar meios de interdependência comunal constituirá um dos seus contrapontos.

Mais do que meras representações das agências coletivas pre-existentes, obsoletas ou “ultrapassadas”, as formas comunais dos povos originários facilitam instrumentos para uma reconstrução ativa de novas agências coletivas, permitindo-nos pensar alternativas aos modos individua-

listas do capitalismo moderno e colonial. Neste sentido, a opção decolonial, refere-se a um conjunto heterogêneo de alternativas políticas que, a fim de construir comunidades futuras, reclamam uma decolonização epistemológica (Mignolo, 2011). A decolonização epistemológica, implicaria desfazer a geopolítica diferencial, estabelecida pelo processo moderno/colonial, isto é, desfazer as formas hierárquicas que subordinam e subalternizam formas outras de conhecimento. Porém, os futuros comunais (Mignolo 2011), não pretendem apresentar-se, como um novo universal abstrato, em substituição ao capitalismo atual, que noutros momentos tomaram as formas das “cosmovisões” do socialismo estatal e da igreja católica. Apresenta-se como uma alternativa, entre outras, heterogênea e imprevisível, nas suas proposições. Em suma, a comunalidade, como proposta para o futuro, não se apresenta como uma solução fixa e definitiva, para as questões da política e do político, “às quais a humanidade tem respondido de formas tão diversas ao longo das épocas, mas também não renuncia à tentativa de dar-lhes resposta.” (Mignolo, 2011,p.175). Neste sentido, a noção decolonial de pluriversidade, em contraposição à ideia de universo, que como a própria palavra indica, aponta uma univocidade, no interior do qual, uma série de ideias competem entre si pela hegemonia, propõe a existência de um pluriverso, ou seja, uma pluralidade de definições do universo. Estas, ao mesmo tempo que articulam e defendem a própria cosmovisão, coexistem em condições epistemológicas de igualdade com outras formas de construir e organizar o real. A colonialidade, é concebida, como o processo de imposição de determinadas lógicas, sejam elas políticas, económicas, epistémicas, subjetivas, sensíveis etc., sobre uma ou várias comunidades dominadas. Já a decolonialidade, é articulada como processo opcional e em movimento, que passa por substituir os modos coloniais da dominação, pelos modos comunais da reciprocidade e da coexistência interdependente. Aqui, já não se trata de comunidades (no sentido de identidades coletivas fechadas), mas antes de comunalidades. Enquanto as comunidades são geopoliticamente definidas, podendo ser dominantes ou dominadas, as comunalidades, apresentam-se inter-relacionadas numa lógica de igualdade de valor com outras formas de existência, numa justaposição. Neste sentido, existiriam comunidades colonizadas e a decolonialidade comunal, como desejo e processo. Mignolo considera ainda, que a ativação da decolonialidade não passa por ocupar as formas estatais, produto da própria modernidade, mas pela criação de alternativas, nos seus limiares e fronteiras: “ El accionar de la colonialidad no se dirige a “tomar el Estado” sino a imaginar, promover y construir de espaldas (en los bordes, de ahí *border thinking* : pensamento fronterizo) al Estado. Pero no hay una sola forma de concretarlo, una fórmula única para el hacer y pensar decolonialmente.” (Mignolo, 2016, p.12). Neste sentido, a decolonialidade tratar-se-á, fundamentalmente, de um conector

e um articulador da diversidade de experiências e experimentações que ocorrem a nível global e que têm como denominador comum, terem sido atravessadas, de forma mais ou menos avassaladora, pela colonialidade, mas também, pela construção de respostas alternativas ao modelo imposto. Assim, pensar as experiências decoloniais, apenas será possível, de forma situada, através de um estudo, ancorado nas formas particulares em como, cada contexto micropolítico, se relaciona, com as questões macropolíticas que o atravessam.

## II. 2. RODOLFO KUSCH E A ESTRANHA SABEDORIA DE AMÉRICA PROFUNDA

“Nos pasa como en la danza de las trenzas navideñas de la quebrada, se continua trenzando y destrenzando lo que está depositado en el corpus pero nos puede ocurrir el peor, aceptar el filosofar como pensamiento y no como reiteración por que entonces los piés se nos entreveran por que hemos perdido el ritmo del conjunto. Esta por medio que nuestra danza no sea la adecuada. El problema no está en haber trenzado todas las cintas, sino en lo que se dió en llamarse filosofía no es el corpus real. Hay que destrenzar las cintas para trenzarlas de acuerdo con el corpus realmente próprio y que no se molesten los danzantes. El estado actual de la cuestión se reduce a la danza própria o sea a cometer el ridículo de dar passos inadecuados. En eso va la responsabilidad del pensador.” (Kusch, 1979, p.13)

Gunter Rodolfo Kusch, nasce em Buenos Aires em 1922 e morre em 1979, em Maimará. Através da mãe alemã, teve um primeiro contacto com da filosofia clássica europeia, que mais tarde desenvolveu através de estudos académicos em Filosofia na Universidade de Buenos Aires (UBA). Kusch, é um pensador heteróclito, ao mesmo tempo que envereda pela tradição académica ocidental, desenvolve um interesse obsessivo por indagar sobre “o americano”, coisa até então, pouco explorada. Kusch, não foi militante político, o seu compromisso e gesto político, prendeu-se com a articulação do pensamento americano, esboçando uma antropologia filosófica das ausências, do que até então, tinha sido deixado de fora pelo pensamento académico.

A grande paixão de Kusch, era o trabalho de campo, usando como materiais de investigação, o gravador e a máquina fotográfica, através dos quais, procurava registar as idiossincrasias americanas, tendo escrito as suas principais obras durante o período em que viveu na “america profunda”, na extremidade oposta a Buenos Aires, no noroeste argentino e nas terras altas (*altiplano*) da Bolívia. Para Kusch, a realidade americana implicava, ao mesmo tempo, um corte epistemológico com a cultura europeia moderna, que fora sobreposta e imposta às culturas originárias des-

de o séc. XV, e, ao mesmo tempo, a sua integração, procurando assim, uma sociedade vital, capaz de questionar as categorias ocidentais como progresso, a institucionalização, a massificação e as aparências sociais. A distância que separa a modernidade, das culturas ancestrais, criaria a peculiar dinâmica americana, enraizada numa “estraña sabedoria”, mas não propriamente, numa filosofia no sentido europeu e ocidental. A Europa, seria essencialmente uma cultura masculina, de um “eu” dominador que, munido da sua ciência e tecnologia, controla, manipula e modifica o mundo. Por outro lado, a América, seria uma cultura feminina, da primazia do “estar”, sobre o “ser”, num jogo de forças demoníacas, monstruosas, que é também, o jogo das incertezas. Ambos tipos de cultura, sobrepor-se-iam, conflituosamente, na mestiçagem, principal característica do americano. Esta sobreposição, mostraria duas direções distintas: agarrar-se ao “ser” e querer “ser alguén”, ou ser capaz de afrontar uma espécie de estar originário, a que chama de “estar aqui”. Este “mero estar”, não implicaria impotência, antes outra forma da ação. Kusch (1962), vai elaborar uma série de categorias polares, a primeira corresponde à ordem do “ser”, e a segunda, à ordem do “estar”: racional/irracional; pequena história/grande história; animal/vegetal etc, numa série de oposições sem solução dialética. O “fedor” e o “asseio”, expressam duas maneiras de habitar o solo americano, e de dar conta das formas de encontro e desencontro em torno do comum. Se o primeiro, exprime o espaço comunitário, fundado e enraizado, numa simbologia mítica e construída por laços afetivos, que para “os vencedores”, corresponde a uma irracionalidade primitiva; o segundo, por outro, refere-se às formas da “civilização” dominante, fundada numa racionalidade instrumental baseada na hierarquia, dominação, competição, consumo, etc. Na América, há algo que resiste à técnica, e esse será, precisamente, o seu contributo, não a sua falha ou falta.

Kusch, vai unir o que teria sido separado e negado pela colonização e pela colonialidade, o fasto e o nefasto, como partes integrais da existência, para que cesse o medo a pensar o lugar próprio, por falta do conhecimento, validado pelas elites das metrópoles. Medo, em duas vertentes: a primeira, relacionada com o terror constante da “ira de dios” dos povos originários, que deslocam o controlo e a dominação do humano, para a relação com as forças telúricas e cósmicas, a segunda, residirá no trauma coletivo americano, de quem não pode chegar a saber quem é, resultado das várias vagas de violentos deslocamentos e desaparecimentos forçados: o saque colonial às terras dos povos originários, a escravidão da diáspora africana, a grande vaga de emigração europeia nos finais do séc.XIX e início do século XX, a grande maioria, fugindo dos conflitos na Europa.

Não podemos ainda esquecer, que a obra de Kusch, se desdobra nas fronteiras do ensaio filosófico, da investigação antropológica e da criação literária, cujo olhar intuitivo e atento ao con-

texto que habitou, presente também nas suas peças de teatro, poemas e filmes, revela um posicionamento, não apenas político e filosófico, mas também poético. Autor rejeitado e esquecido pela academia e pelas elites intelectuais do seu tempo e precursor do que hoje se chama pensamento decolonial latino-americano. Contemporâneo de Michel Foucault, desenvolve, tal como o autor francês, uma crítica à modernidade, desta feita, a partir do solo americano. A obra deste autor desenvolve-se no período anterior ao golpe de estado de 1973, que instaurou um modelo ditatorial autoritário na Argentina e que levou ao terrorismo de estado, de cuja violação massiva dos direitos humanos, resultaram trinta mil desaparecidos. A proposta de Kusch, passa por pensar desde o chão no qual se habita, contribuindo, desde América, para um pensamento do posicionamento próprio. Um pensamento mais próximo da vida, do quotidiano, das formas de reprodução da vida, ampliando-se desde o próprio e situado, para as construções mais amplas do comum.

Consideramos relevante estudar e dar visibilidade ao pensamento deste autor pouco conhecido, pois nos ajuda a certos entender aspetos complexos da cultura na qual nos imergimos ao longo de dois anos e meio. Apesar o trabalho de Kusch, se desenvolver no período anterior ao dos nossos casos de estudo, consideramos que o seu pensamento está profundamente relacionado com os acontecimentos políticos que lhe seguiram, bem como, com as respostas estético políticas que destes resultaram. Várias das formulações do pensamento Kuschiano, nos acompanharam e foram ecoando, ao longo da experiência de trabalho de campo, na nossa vivência na cidade de Buenos Aires e da sua “mala vida porteña”, para usar a expressão do autor, bem como, nas viagens que realizámos pelas regiões argentinas de Salta e Jujuy e pelas regiões de Potosí, Oruro, La Paz e Santa Cruz de la Sierra na Bolívia.

## II. 2.1. Geocultura: um pensamento gravitado pelo chão

“No hay otra universalidad que esta condición de estar caído en el suelo.” (Kusch, 1975, p.74 )

Existem distintos aspetos, a partir dos quais, abordar o trabalho de Rodolfo Kusch, uma vez que o seu pensamento é transversal a uma miríade de perspetivas: sociológica, antropológica, histórica, filosófica e estética. Todavia, no centro de todas elas, encontramos o pensar situado, ou em terminologia Kuschiana, “un pensamiento gravitado por un suelo” (Kusch, 1976, p.32). Isto é, ancorado nas contingências e nas múltiplas indeterminações do aqui e agora, mas também, nas especi-

ficidades e histórias da comunidade na qual se encontra integrado e nas suas representações, simbologias, práticas, assim como, repressões e negações. Movido pela necessidade de pensar o acontecimento assente num chão, a sua coerência e compromisso, exigiram que Kusch assumisse um compromisso existencial com a realidade americana. Um pensamento de e para América que deve responder às vicissitudes históricas, assim como, fundar-se no substrato cultural local: “El drama de America está en la participación simultánea del ser europeo y del presentimiento de una onticidad americana” (Kusch, 1953, p.103). Com esta consciência, decidiu dedicar os seus últimos anos, ao estudo das comunidades indígenas, sentindo as enormes lacunas interculturais e metodológicas entre investigador e o “objeto investigado”. Fiel à sua profunda sensibilidade humana, intui as dificuldades de ensinar um método, deixando-se levar pela experiência.

El material viviente en las andanzas por las tierras de América, y comer junto a su gente, participar de sus fiestas y sondear su pasado en los yacimientos arqueológicos; y también ese pensar natural que se recoge en las calles y en los barrios de la gran ciudad. Solo así se gana firmeza en la difícil tarea de asegurar un fundamento para pensar lo americano. (Kusch, 1962, pág.5).

Kusch, propõem a adivinhação como metodologia, não porque lhe interesse a especulação ou a fantasia, pelo contrário, propõe a indagação oracular, como estratégia para aceder a uma escuta profunda, para além das projeções de si mesmo e de si, nos outros. Assim, propõe mudar a teoria do conhecimento por “una doctrina de la contemplación” (Kusch, 1973, p.23), atribuindo um sentido espacial e coletivo ao conhecimento e desafiando o pensamento académico, ao evocar a sabedoria de um simples estar na vida, sem mais, um “mero estar, en la vida no más.”. Este ato de escuta, aparece dirigido a um sujeito específico, uma corporalidade situada, afastando-se de articulações da tradição filosófica ocidental, em que “o outro” aparece muitas vezes formulado enquanto entidade metafórica, abstrata e universalizante, desenraizado das próprias condições históricas e culturais de possibilidade e de experiência. Neste sentido, o pensar situado, terá também, uma dimensão de posicionamento ético.

Y es aquí que propongo una metodología, y es la de la adivinación. Ésta supone consultar un oráculo y hacer esto implica escuchar. Pero no es el escuchar o “hóren” al ser, como quiere Heidegger. Escuchar al ser es crear una metáfora viva para un mundo que no es el nuestro. Refiere sólo a una actitud que termina por pensar lo mismo. Tampoco es escuchar al Otro, como quiere Levinas, porque también aquí se trata de reeditar lo mismo con otra terminología, sino que será preciso escuchar realmente a



los otros, en minúscula, el simple hombre, cara a cara, incluso en términos de interculturalidad. (Kusch, 1979, p.16).

Outra dimensão do pensamento situado de Kusch, prende-se com a relação do pensamento popular com a terra, literalmente a que dá o chão, sustento e subsistência. Elevada à categoria de divindade, em muito do pensamento americano, o humano cuida dela e ela do humano, da chamada Mãe Terra, da Pachamama. Neste sentido, o pensamento situado proposto por Kusch, prende-se com uma proximidade e contacto com a terra e com o pensar que dessa relação emerge. Sente-se a ferida colonial em Kusch, ao ter sido expropriado dessa relação vital, pela cultura bonairense de classe media/alta, na qual cresceu. As referências e horizontes dessa classe media/alta, dirigiam-se a norte do oceano atlântico, em direção à cultura das elites europeias, em particular a francesa<sup>39</sup>.

Dez anos depois da primeira publicação de *Geocultura del Hombre Americano* (1976), Deleuze e Guattari (1988), desenvolvem o conceito de Geofilosofia, o qual articula o pensar a relação entre o território e a terra. Esta relação, é definida a partir de um duplo movimento: um movimento do território à terra, de desterritorialização, e um movimento da terra ao território, de reterritorialização. Este duplo movimento, produz uma zona de indiscernibilidade, entre o território e a terra, na qual, não se pode definir qual acontece primeiro, pois toda a desterritorialização supõe uma territorialização, e toda a territorialização, é já, uma reterritorialização. Os movimentos de desterritorialização e reterritorialização da terra, serão relativos e muito abrangentes, pois podem ser físicos, psicológicos, históricos, sociais, políticos, geológicos, e mesmo astronómicos: “na medida que concerne à relação histórica da terra com os territórios que nela se desenham ou se apagam, sua relação geológica com eras e catástrofes, sua relação astronómica com o cosmo e o sistema solar do qual faz parte.” (Deleuze e Guattari, 1992, p.116). Pesem as diferenças nas abordagens, uma vez que são produzidas num conjunto de circunstâncias, contingências e chãos distintos, não podemos deixar de reparar a coincidência da relevância de um pensar a partir da terra, embora o pensamento dos filósofos franceses, proponha um tipo de pensamento abrangente e o de Kusch, um pensar situado a partir da América. Enquanto Deleuze e Guattari (1993), perguntam: “O que é a filosofia?”, Kusch dá-se conta da impossibilidade de uma filosofia propriamente dita na América: “El pensamiento occidental gira en torno al quê, como lo ôntico. Mejor dicho, lo ôntico y lo objetual representan la originalidad de occidente como cultura. Ahora bien, nosotros recibimos los objetos de occidente pero no la totalidad de la cultura occidental, o sea, eso que hace la autenticidade de una cul-

---

39 Recordemos que Buenos Aires era, orgulhosamente denominada, de “Paris da América Latina”.

tura, su suelo y su horizonte simbólico (1976, p.125). É neste sentido, que vai defender a necessidade de pensar a partir das condições de experiência americanas, que implicam o reconhecimento das suas histórias, que envolvem circunstâncias histórico políticas e culturais distintas das europeias.

Consideramos a construção do pensamento, simultaneamente como acontecimento e memória coletiva, à semelhança de como, nas culturas populares, nas suas formas de transmissão oral, se vão entrelaçando, através da reapropriação, reinterpretação e atualização de distintas vozes, abordagens e perspectivas ao longo dos tempos. Entendemos a importância de dar visibilidade, a um pensador como Rodolfo Kusch, pelo gesto, inusitado e audacioso no seu tempo, de deslocamento e desprendimento dos condicionamentos de uma cultura eurocentrada, no seio da qual cresceu e que, inevitavelmente, não deixa de constituir e atravessar a sua obra, sendo precisamente nessa oposição construtiva, tensão e contradição permanentes, que o seu pensamento se desenvolve e talvez, onde resida o seu maior contributo, o da integração de aspetos simultaneamente contrários e complementares : “Y para soltar amarras, nada mejor que elegir el pensamiento popular. Me enseñaron a no ser pueblo, pero tengo que pensar como el pueblo, de ahí la importancia del discurso popular.” (Kusch, 1979, p.14).

## II. 2.2. A Sedução da Barbárie: análise herética de um continente mestiço

“Nuestra cultura se halla aún en los planos más profundos del hombre y no ha logrado una realidad objectiva. Lo que se diga de esa cultura debe ser, por lo tanto, subjectivo hasta lindar con el caos. Qué se afronta el peligro de que sólo resalte el caos? Tanto mejor. Peor será repetir, en los viejos moldes, las perezosas mentiras que hemos cultivado sobre nuestra realidad.” (Kusch, 1953, p.24)

No prólogo ao primeiro livro escrito por Kusch, *La Seducción de la Barbarie: Análisis Herético de un Continente Mestizo*<sup>40</sup>, cuja primeira edição é de 1953, Carlos Cullen, estabelece a ligação entre as elaborações de Kusch e os eventos políticos da história recente da Argentina posteriores à escrita do livro. Kusch (1953), define a civilização como bárbara, opondo-se à barbárie originária americana, a qual se relacionaria, com um habitar o mundo de forma distinta à organização oci-

---

40 O título de Kusch será uma referência à obra *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*, livro escrito em 1845 por Domingo Faustino Sarmiento, que se tornou no sétimo presidente da Argentina. Nesta obra, Sarmiento analisa os conflitos que surgiram na Argentina quando a independência política foi alcançada em 1816, com base na antinomia intra-nacional entre civilização e barbárie. O período de independência decorreu entre a Revolução de Maio de 1810 e a Anarquia que dissolveu todas as autoridades nacionais em 1820.

dental a que se chamou de civilização. Terá sido a barbarie própria, reprimida e negada, processo resultante da colonização, transformada na pós-independência em formas de colonialismo interno, que estaria, pelo menos em parte, na origem do terrorismo de estado, que se instaurou em nome dos grandes valores da virtude e da ordem: “Precisamente porque se la reprimió y se la quiso suprimir, se terminó sucumbiendo a la seducción de la barbarie.” (Cullen, 1953, p.3).

A partir de 1983, abre-se um novo capítulo na política na Argentina. Depois do retorno brutal do reprimido e negado, encarnado pela ditadura cívico militar, a Argentina ter-se-ia deixado seduzir pela civilização, sem ceder à barbárie originária, mas também não se pensando a partir dela: “Hay que dejar-se seducir por la civilización, por la legalidad, por el orden, por la pulcritud, por la democracia.” (Kusch, 1953, p.4). Haveria, portanto, nestes dois momentos históricos, durante e após a ditadura, uma obscura continuidade, constituída a partir da negação da barbárie: em democracia, já não a partir da barbárie da ditadura do terror, mas ainda assim, continuando a reproduzir repressões, inerentes à civilização imposta, moderna, colonial e patriarcal. Civilização essa condenada, mais cedo ou mais tarde, a sucumbir aos seus próprios fantasmas, ou seja, ao seu inconsciente coletivo, resultado da negação da “barbárie originária”, demoníaca, feminina, monstruosa, própria da “américa profunda”.

*La Seducción de la Barbarie* (1953), recorda-nos, por um lado, a metafísica vegetal e telúrica latino-americana, e por outro, a sua vertente monstruosa. Kusch (1953), mergulha na América, para descobrir um “estar-sendo-para-o-fruto” e a dimensão lúdica da existência da humanidade americana, que ao deixar desdobrar as suas dimensões monstruosas e vegetais, sem ter vergonha do seu “fedor”, levaria à concretização da “américa madura”, aquela que nasce desde a barbárie originária e não contra a barbárie. Kusch (1953), propõe-se fazer uma análise herética de um continente mestiço, propondo uma sedução peculiar, já não a sedução pelas formas do ocidente, nem a sua negação, antes através de um processo de integração: “Hablar de la seducción de la barbarie y de su sutil inversión ficticia, la seducción de la civilización, es empezar a confessar una reconciliación, una integridad.” (Kusch, 1953, p.8).

O livro começa com a alusão a uma das cenas mais vulgares da cidade de Buenos Aires, estar sentado à mesa de um café, como estratégia para discorrer sobre as condições de experiência da vida citadita: “Todo queda en un reino de intereses inteligentemente estructurados, que se deslizan por la periferia de lo que cotidianamente nos interesa porque falta el nexo vital con la comunidad, la pequeña forma para nuestros intereses inmediatos, la expresión de nuestra verdad cotidiana y su traducción a un espíritu.” (Kusch, 1953, p.18). A ordem racional, que organiza a superfície

da vida citadina, esconderia outra realidade, que apareceria, em vislumbres, na bebedeira furtiva de um empregado de banco ou na vida boémia do tango: “En el reverso de nuestra vida ciudadana hay una verdad más intensa que esta urdimbre racional que traemos de afuera” (Kushm 1953, p.19). O autor descreve esta situação como ambivalente, implicando a existência simultânea, e com intensidade semelhante, de dois sentimentos ou duas ideias, em relação a uma mesma coisa, as quais se opõem mutuamente: “o sea esa doble valoración causada por una realidad que, desde el punto de vista intelectual, debería ser una, pero del emocional se bifurca.” (Kusch,1953, p.21). A incapacidade de optar por uma das duas polaridades, a racional e a emocional, resultaria na mestiçagem: “Y nos decidimos por el mestizaje, no tanto por una sospechosa apetencia por lo abisal, sino por la cobardía que nos impide resolver la antinomia entre el abismo y la ciudad y lograr una actitud que la supere.” (Kusch,1953, p.21). O que Kush, chama de “continente mestizo”, seria fruto de duas forças em tensão permanente, entre o consciente e o inconsciente social, a ação e a emoção: “América toda se encuentra irremediabilmente escindida entre la verdad de fondo de su naturaleza demoníaca y la verdad de ficción de sus ciudades.” (Kusch,1953, p.22). América estaria assim, dividida entre duas verdades coexistentes, e não mutuamente excludentes, a sua natureza demoníaca e a verdade da ficção citadina, enquanto construção colonial, conciliadas na tensão latente da mestiçagem.

El mestizaje se perpetúa porque la escisión entre lo perfecto, lo armonioso, lo invasor, por un lado, y lo demoníaco, la amenaza de la destrucción por el otro, toman con la invasión europea una oposición similar a la que existe entre lo social y lo insocial, lo luminoso y lo oscuro. (Kusch,1953, p.26).

Deste modo, vai entretecendo uma teoria heterodoxa, situada na América, que poderá apenas, ser entendida pela imersão no circundante, acolhendo o inconsciente que emerge no “estar aqui”. Enquanto na cultura autóctone ou originária, haveria uma divisão entre o humano e as forças telúricas e cósmicas, a cultura colonizada, manteria uma divisão, mas agora, desde a cidade e através do formalismo europeu, que se separa do demonismo, enquanto manifestação do inconsciente. O que interessa a Kusch, é colocar em evidência, que América, antes e após a colonização, parece não conciliar as suas divisões, existindo num estado de tensa ambivalência traduzido numa mestiçagem.

Esta incapacidad torna al americano metafisicamente ambivalente. Su existencia oscila entre su destino vegetal y la sospecha de superar ese destino mediante la ciudad - que encarna la esfera más propi-

amente humana. Pero instado por la ciudad, por un lado, y por la tierra, del otro, obra sólo por partes y si opta por ambas, lo hace por adosamiento, por mestizaje. (Kusch,1953, p.37).

Kusch, vai usar a figura da *Quetzalcoatl*, a serpente emplumada<sup>41</sup>, para fazer ver a mestiçagem americana, a qual não é feita de simples oposição, antes de uma integração das características de seres com características distintas: “El hecho mismo de que el antagonismo entre la Serpiente y el Ave no pudo dar origen a un tercer símbolo que los reemplazara y en cambio ambos debieron ser unidos en un signo híbrido, ya que implica un hondo misterio y hace sospechar de que su sentido va más allá de la simples oposición.” (Kusch,1953, p.38). Para Kusch, a oposição e a divisão, são ficções que entram em jogo, quando a razão intervém na percepção, como uma faca afiada que separa: “una inteligencia torturada que no encuentra conciliación alguna con la vida. Recien interviene la vida cuando se une lo que la inteligencia ha separado.” (Kusch,1953, p.38). Uma parte da serpente emplumada, aponta para o céu, a ave, que representa o espírito, e a outra, para a terra, a serpente, que representa o demoníaco, num encontro que constitui a solução, através da união do que teria sido separado: “primero, porque de este modo la vida predomina sobre el espíritu, la emoción sobre la idea, la unión sobre la oposición.” (Kusch,1953, p.39). Para o autor, a *Quetzalcoatl*, representa o instante de cristalização do modo de vida americano, na sua ambivalente integração dos opostos: “Lo mestizo, más que referirse a un tipo de hombre es, entonces, una conciliación de opuestos, un recurso de vida para conciliar desniveles, un medio apresurado de alcanzar la integridad con que la vida intenta lograr alguna forma de fijación.” (Kusch, 1953, p.39). A mestiçagem, considerada como constitutiva do americano, persistiria após a colonização: “A causa de Europa la oposición se perfecciona y toda forma de vida se bifurca entre lo estable y lo inestable, entre lo que es y lo que no es, que mantienen lejanamente en oposición los extremos en que ya latiera el continente en la época precolumbina.” (Kusch, 1953, p.43). A figura do mestiço, traduz, na mentalidade moderna, a ambivalência que ancestralmente se desdobrava, sem preocupações ou questionamentos, na chamada *ira de dios*, que revela o medo ancestral e existencial que atravessa a condição humana. Na figura do mestiço, retoma a figura da serpente emplumada, confirmando a divisão primal das culturas da pré colonização, afirmando “un destino, una voluntad de forma.” (Kusch, 1953, p.47).

Para Kusch, o modo de vida citadino ou moderno, impõe a sua inteligência, simplificando a verdade. Todavia, o reverso torna-se inevitável, pois desde o inconsciente, atuam forças contrárias,

---

41 Quetzalcoatl, conhecida como "A Serpente Emplumada", é uma das divindades mais importantes da cultura mesoamericana e representa a dualidade inerente à condição humana: a "serpente" é um corpo físico com suas limitações e as "penas" são os princípios espirituais.

o azar, o abrupto, o que emerge sem aviso: “los actos fallidos de la história que irrumpen en el momento imprevisto para desbaratar al verbo. Son las fuerzas que congestionan el ambiente revolucionario y cargan sobre la angustia vital del ciudadano.” (Kusch, 1953, p.78). Considera que o choque entre realidade e ficção, entre terra e cidade, se relaciona com o antagonismo, entre ação e inação, cuja origem, remontaria à colonização europeia.

La capacidad de actuar que posee el ciudadano, de irrumpir en el mundo para transformarlo, no es oriunda de América. Proviene de Europa donde el mundo es lógico, inteligente y práctico. (...) Logra así estructurar su acción sobre la base elemental de un impulso que apunta a un objetivo perfectamente delimitado dentro de un mundo sin secretos. (Kusch, 1953, p.60).

A realidade mestiça americana, seria muito distinta. Existiria a cidade de herança europeia, que aparece em oposição ao interior (ao autóctono, ao popular, ao indígena) que, reprimido, se transformaria no inconsciente: “Esto hace que la acción se desempeñe siempre en la luz. En la sombra queda la duda, el reverso de los objetos, la otra posibilidad de ser de la realidad concreta, o sea todo lo que escapa o perturba el sentido rectilíneo de la acción, su exhumación lisa y llana en la luz.” (Kusch, 1953, p.61). Deste modo, o inconsciente americano, seria um *femónemo* que surgiria como forma de conciliar o demonismo autóctone, inerente à *ira de dios* ancestral, com a luminosa cosmovisão europeia, embora fazendo-o de forma ambivalente: por um lado revelando a angustia vital reprimida, e por outro, convencido da sua forma civilizada. A Europa, seria essencialmente uma cultura masculina, de um eu dominador que, através da sua ciência e tecnologia, atua e transforma o mundo. Por outro lado, América encarnaria uma cultura feminina, de certa primazia do estar por sobre o ser, onde o real (entendido aqui como aquilo que se manifesta), prevalece sobre o sujeito, numa receptividade ao jogo das forças demoníacas, que é um jogo de imprevisibilidades: “La pasividade vegetal, la modorra espiritual del americano, la raíz geográfica de su vida, la receptividad feminoide de su cultura, lo logran sino adosarse a la acción europea.” (Kusch, 1953, p.71). Deste modo, Kusch, vai desenvolver uma espécie de metafísica vegetal, com ressonâncias com teorias contemporâneas, que questionam o antropocentrismo e as suas consequências devastadoras a nível ambiental, resultado das atitudes de dominação, controlo e manipulação exacerbada do humano (moderno, colonial, patriarcal), sobre o mundo, na qual se insere a corrente do ecofeminismo, que estabelece relações entre os mundos feminino e as entidades não humanas. Nesta vertente vegetal da mentalidade mestiça americana, existiria uma inversão da organização da percepção. De uma forma hierárquica, vertical, ativa, para uma forma horizontal, ramificada, de criatividade passi-

va e recetiva : “La mentalidad mestiza participa así de una faceta vegetal, perezosa, fatalista, fecunda sólo en dimensión física, que como se deja llevar por una creatividad pasiva se dispone en el mismo sentido que las ramas de um árbol.” (Kusch, 1953, p.63). A outra faceta, seria ativa e empreendedora, sempre virada para a estrutura, sem abandonar o *a priori* da ordem preconcebida. Esta vertente masculina, concebe a autoridade como o que vai de cima para baixo. Mas o vegetal, sem a consciência de uma possível ordem de referência, dá origem à autoridade inversa, de baixo para cima. Aqui, encontramos ressonâncias e diferenças com a proposta de rizoma de Deleuze e Guattari (1988). Eles opõem-se a uma conceção de conhecimento arborescente, que trabalha a partir de categorias dualistas e escolhas binárias, propondo como alternativa, o rizoma que operaria através de conexões planares e horizontais, enquanto um modelo arborescente, trabalharia a partir de conexões verticais, hierárquicas e lineares. Kusch, questiona as formas hierárquicas hegemónicas, mas vai propor uma inversão, uma reformulação. Se tomarmos a analogia da árvore, seria uma organização desde as raízes, ramificações que se propagam no interior na terra até às ramificações da copa. Estas raízes, estão relacionadas com as cosmovisões originárias de América, subalternizadas pelas formas coloniais e com as classes populares, as “classes mais baixas” na estrutura colonial capitalista de distribuição e organização do comum. Existe aqui, um pensamento integrador e fronteiriço. As raízes não substituem ou negam as ramificações da copa, mas tornam-se proeminentes, apesar de ocultas debaixo do subsolo, transformam-se no “desde onde”. A este respeito, não podemos deixar de estabelecer uma associação com a eloquente obra *América Invertida* (1943), de Joaquín Torres García<sup>42</sup>, na qual o mapa da América do Sul aparece invertido, de modo que o norte se torna o sul e o sul se torna o norte.

América mestiça, oscilaria assim, entre a vivência do estrangeiro, europeu, ocidental, masculino e a barbarie autóctone, que o autor relaciona com o inconsciente, o feminino, a vida emocional e o mundo vegetal (Kusch, 1953, p.103). Para compreender a sua peculiaridade, é necessária uma perspetiva integradora, de inclusão de um sentido de caos, desconcerto, desalinho, desestruturação inerente a toda a forma de organização, unindo o *logos*, o conhecimento, ao devir e ao movimento: “Es levar a consciencia el sentido de desorden profundo que acompaña tácitamente a

---

42 Joaquín Torres García (1874 - 1949) foi um pintor, escultor, muralista, romancista, escritor, professor e teórico uruguaio espanhol. A sua obra aborda o dilema entre o antigo e o moderno, o clássico e o avant-garde, razão e sentimento, figuração e abstração. *América Invertida* tem sido interpretada como trabalho artístico sociopolítico destinado a combater o imperialismo cultural fruto da colonização nas americas

Com esta representação da América do Sul, Torres García propõe a criação de um movimento artístico latino-americano autónomo, intimamente relacionado ao seu manifesto “A Escola do Sul” no qual afirma: “Não deve haver norte para nós, exceto em oposição ao sul. Portanto, agora viramos o mapa de cabeça para baixo e temos uma ideia verdadeira de nossa posição, e não como o resto do mundo deseja.”

todo orden y razon. Es unir el logos al devenir, pensar el dia en función de la noche.” (Kusch,1953, p.105). Aqui encontramos, uma ligação com os dispositivos coreográficos, que colocam em tensão estas duas dimensões, por um lado, a ordenação dada pelo dispositivo, por exemplo, uma proposição em forma de frase, como acontece na *Danza Comunitaria*, ou um comando, como acontece na prática *Vomite todo aqui* das arteMA, e por outro, as respostas singulares, que se abrem ao movimento de quem as toma, na forma como as toma ou escolhe não o fazer. Entendido sob este ponto de vista, o coreográfico, que como vimos inclui as práticas artísticas e de dança, mas transborda para outras esferas do social, consistiria em operar, precisamente, nesta tensão, entre controlo e contingência, entre a criatividade lúdica e recetiva feminina, o movimento das emoções e do inconsciente que aflora desde o incontrolável e inesperado, o demoníaco, e os modos de organização, cognição e ação masculinos. Salientamos que, aqui, “feminino” e “masculino”, não se referem ao género ou à identidade sexual, mas a dois modos, duas energias e corporalidades vibráteis, de certa forma opostas, e de certa forma, complementares.

## II. 2.3. O Fedor e a Negação no Pensamento Popular: entre o pensamento causal e o pensamento seminal

Na introdução a *America Profunda* (1962), Kusch descreve a sua experiência de visita à igreja Santa Ana del Cuzco, durante a qual, sente grande insegurança e desconforto frente aos pobres que lhe pedem esmola ou à indígena que lhe fala e que ele não entende. O autor reconhece que a aversão que sente frente ao que é percebido como sujo, contrastante com a sua suposta limpeza, ambas modalidades, que implicam distintos tipos de cheiros. Kusch, vai mais longe, ao incluir o fedor como categoria transversal à percepção que o americano tem de si mesmo: “Mas aún, diríamos que el hedor entra como categoría en todos nuestros juicios sobre América, de tal modo que siempre vemos a América como un rostro sucio que debe ser lavado para afirmar nuestra convicción y nuestra seguridad.” (Kusch, 1973, p.32). Para Kusch, essa aversão ao imundo, não tem a ver apenas com a aculturação dos modos de vida europeus, mas estará relacionado, com algo muito profundo, ancorado num medo ancestral, o terror da ira de deus: “En ese plano, el planteo del hedor y la pulcritud se ensambla con ciertos resíduos cosmogónicos, algo así como el miedo a la antigua ira de dios desatada en la piedra, en los valles, en los torrentes y en el cielo con sus relámpagos y sus truenos.” (Kusch, 1973, p. 40). Para Kusch, esse fedor, relaciona-se com o medo original ou existencial, anterior a todas as separações, e que o homem civilizado pensou ter deixado para atrás, quan-



do construiu as suas cidades limpas, organizadas, mas incapazes de erradicar o “fedor original” da condição humana.

En el Cuzco nos sentimos desenmascarados, no sólo porque advertimos ese miedo en el mismo indio, sino porque llevamos adentro, muy escondido, eso mismo que lleva el indio. Es el miedo que está antes de la división entre pulcritud y hedor, en ese punto en donde se da el hedor original, o sea esa condición de estar sumergido en el mundo y tener miedo de perder las pocas cosas que tenemos, ya se llamen ciudad, policía o próceres. (Kusch, 1973, p.16)

Kusch, destaca o fato de vários investigadores ocidentais classificarem o medo sentido pelos povos aimará, num quadro psicológico pejorativo ou problemático, subalternizando o fundo emocional sobre o qual se desenvolve a percepção indígena, e projetando o preconceito ocidental em relação à emocionalidade. Kusch (1973), aponta para a possibilidade de que os modos ocidentais ou ocidentalizados de vida, se fundam na constante tentativa de escapar, ignorar ou suprimir esse medo irracional (que não tem um fundamento lógico ou linear) através do controlo, que se manifesta em distintas formas de certeza e clareza, como seriam a ordem e a limpeza. Esse medo originário, estaria relacionado com formas de vida imersivas e relacionais, nas quais existe uma forte consciência da interdependência entre todos os elementos que compõem uma comunidade, e nas quais, não existem separações tão evidentes e contundentes como as que resultam da forma de vida burguesa, individualizada e individualista das cidades modernas coloniais.

Em *La negación en el Pensamiento Popular* (1975), podemos localizar, talvez, a principal especificidade do pensamento kuschiano, que consistiria numa falsa dialética. Essa perspectiva, que consideramos integradora, diz respeito, por um lado, à cultura ocidental e, por outro, à cultura popular e originária. Mostra-nos, como cada uma delas responderia a formas distintas do pensamento e a estilos de comportamento distintos, porém, não mutuamente excludentes. No entanto, a hipótese de partida, é a de que o pensamento popular é fundacional: “el pensamiento popular, y no el pensamiento culto, es en gran medida fundante por cuanto posiblemente contiene las líneas generales del pensar humano en su totalidad.” (Kusch, 1975, p.67). Kusch, articula a negação, característica do pensamento popular, como método, e argumenta que a negação é uma afirmação implícita de algo, ou seja, a operação de negação, consiste numa subtração da Verdade, abrindo campo à indeterminação. Isso, levanta um paradoxo lógico em que, algo pode ser verdadeiro e falso ao mesmo tempo. Golpe fatal ao conhecimento cartesiano e às suas múltiplas separações, fazendo emergir o pulsional, o emocional, que permaneceu como um resíduo irracional, “não civilizado”,

considerado irrelevante ou indesejado pelo pensamento ocidental moderno. Nem tudo está sujeito a uma explicação científica e linear, com a negação enquanto método, também se abre espaço para outro tipo de dinâmica. O pensamento americano, não é conhecimento intelectual, não é um conhecimento enciclopédico, antes fundado no conhecimento popular e indígena. Os anciãos são aqueles que transmitem a sabedoria, sendo a natureza, na sua dimensão simultaneamente material e espiritual, quem prognostica e legitima a sua fala e as suas tomadas de decisão. Kusch (1975), revela que existe, por um lado, o pensamento causal que tem procedência, ou pelo menos, é predominante, na cultura ocidental e, por outro, o pensamento seminal, inerente à cultura indígena ou popular. O pensamento causal da cidade, estaria orientado para a obtenção de soluções para qualquer contradição, meios eficazes para fins imediatos. Regulado por um critério analítico, objetivo e causal, é determinado pela urgência de um fazer constante e prescritivo. Os sujeitos vivem assediados pelo medo de perder sentido, envolvendo-se na ação projetada num futuro de progresso, para o qual os objetos e/ou status social servem, ao mesmo tempo, de horizonte e garante. No pensamento seminal indígena, não existe um interesse pelas causas, existe o medo da *ira de dios*, como aquilo que excede a vontade e compreensão humanas. O americano ocidentalizado, procuraria proteger-se da cólera divina, um estado emocional profundamente intenso, inscrito na própria condição humana, que gera respostas distintas: negar esse medo fundacional e agarrar-se aos precários instrumentos de poder impostos pelo ocidente ou assumi-lo radicalmente, desde a raiz. A primeira reação ao medo, é o que permitiria “ser alguém”, mas o medo reprimido, seguirá assombrando os inconscientes, individuais e coletivos. Para Kusch (1975), a negação do medo primordial, cria uma cultura sem peso ontológico e com uma carga fortemente subjetiva, centrada na construção do indivíduo enquanto identidade, um mundo sem objetos e só com o homem. Pelo contrário, a atitude que assume e convive com esse medo, devolve o peso ontológico ao mundo, restabelecendo assim, a relacionalidade originária entre homens e coisas (tudo o que existe, humano e não humano), com a primazia das coisas que confrontam e enfrentam o homem, minimizando a sua suposta onipotência e superioridade, encarnadas nas atitudes de dominação e controlo, reflexo de um profundo antropocentrismo. Reapareceria, deste modo, um mundo carregado de deuses e de demónios.

Uma lógica de negação, permite-nos entender, pelo menos até certo ponto, dois modos, tantas vezes contraditoriamente coexistentes, de ser e estar, ou melhor, de “estar sendo” na América. Rodolfo Kusch, usa-o para perceber o existencial, para apreciar uma possibilidade de um “ser estando” integrado nas suas distintas dimensões. Com o método da negação, o pensamento nega,

o que é meramente dado ao nível da conceptualização imediata da percepção e redimensiona a profundidade dos fenómenos e as suas temporalidades. Kusch (1975), sugere assim, que a lógica de viver do pensamento indígena, não só é anterior, como simetricamente invertida da lógica científica. Para o sistema indígena, a formulação, se a houvesse, seria precisamente: “existo, logo penso.”

## II. 2.4. A Fagocitose e o “Estar Sendo”

“Y he aquí nuestra paradoja existencial. Nuestra autenticidad no radica en lo que Occidente considera auténtica, sino en desenvolver la estructura inversa a dicha autenticidad, en la forma de “estar-siendo” como única posibilidad. Se trata de otra forma de esencialización, a partir de un horizonte propio. Sólo el reconocimiento de este último dará nuestra autenticidad.” (Kusch, 1976, p.239).

O problema de Kusch, é a construção, de um saber situado na América, procurando entender o que persiste das formas relacionais de estar, perceber e agir pré-colombianas<sup>43</sup> e populares das formas de vida latino americanas modernas. Deste modo, o autor vai articulando uma tensão constitutiva do que tem sido denominado de América: por um lado, a memória encarnada do ancestral e, por outro, a forma de vida moderna, que se unem na mestiçagem.

La intuición que bosquejo oscila entre dos polos, uno es el que llamo el ser, o ser alguien, y que descubro en la actividad burguesa de la europa del siglo XVI, el otro, el estar, o estar aquí, que considero como una modalidad profunda de la cultura precolumbina (...) Ambas son raíces profundas de nuestra mente mestiza - De la que participamos blancos y pardos - y que se da en la cultura, en la política, en la sociedad y en la psique de nuestro ámbito. (Kusch, 1962, p.9)

Para Kusch, a distância que medeia um pensar indígena e um pensar alinhado com a filosofia tradicional, é a mesma que vai do contraste abissal, entre termo aimará *Utcatha* e o termo alemão *Da-sein* (Kusch, 1973, p.21). O *Da-sein* de Heidegger, significa “ser aí”, no sentido de uma “caída no ser”, que para Kusch, é sintoma de um indivíduo em crise e produto da subjetividade burguesa alemã do tempo de Heidegger. Já *Utcatha* significa “estar”, e deriva de “estar sentado” e de ventre, locus corporal feminino onde se desenvolve a vida: “En suma, se trata de un término cuyas acepciones reflejan el concepto de un mero darse o, mejor aun, de un mero estar, pero vinculado con el concepto de amparo y germinación.” (Kusch, 1973, p.22). Enquanto para Heidegger, o ser es-

---

43 Corresponde ao período na América anterior à “descoberta” por Colombo em 1492.

taria relacionado com o tempo, para o pensamento indígena, a existência está relacionada com o espaço, um espaço que acolhe, protege e cuida a vida.

Kusch, procura os pressupostos axiológicos do pensamento hegemónico ocidental, e encontra o “ser alguém”, o indivíduo e suas camadas identitárias, contrastando com as formas de ser relacionais dos povos originários e das culturas populares, que simbolizam a vida, ao ser simplesmente, como uma árvore ou a montanha, ao fazer parte de uma cosmovisão integradora dos distintos seres, desdobrando-se a partir do comum (o qual inclui humanos e não humanos). Enquanto o ocidente, parece temer a perda de significado da ação, refugiando-se em processos de validação e de fixação, que rotulam, afirmam, definem, classificam; o pensamento americano, é mantido no princípio irredutível da evidência, do que acontece e do que é necessário a cada momento, não sendo possível uma atitude prescritiva prévia. São os eventos que prognosticam as ações a tomar e a não tomar, o inverso como tende a acontecer nos modos coreográficos hegemónicos. Por isso, a elaboração de Kusch, de um “ser estando” ou “estar sendo”, nos quais não são os “a priori” do sujeito que predominam sobre o que acontece, uma forma de vida, em que o que é mais próprio do próprio, é o que é comum a todos (Kusch, 1973). Deste modo, em Kusch, o “estar”, precede o “ser”, que representa o imóvel, igual a si mesmo, o fixo, como uma ideia ou um conjunto de ideias desincorporadas, sem enraizamento num chão específico, enquanto que o “estar”, se relaciona com o acontecer, o movimento, o provisório, o mutável. A integração do “estar” com “o ser”, resulta num “estar sendo” ou “ser estando”, modo que não nega a formação de sentidos, mas não como verdades perenes e universais, mas enquanto formas provisórias, contingentes e situadas, que não negam, nem o azaroso, nem a indigência, nem o movimento, a ação e a mudança. Esta formulação de Kusch (1973), não é apenas, uma contribuição para o pensamento americano, é também, uma contribuição para (re)pensamento dos modos relacionais e de posicionamento que os seres humanos podem ou não, ativar no mundo. Existe nesta articulação, uma integração da cultura culta, relacionada com um afastamento ou distanciamento do mundo, um ser especialista que observa desde o alto, “objetivamente” e através da técnica, que se consolida através da repetição e confirmação do conhecido. Pois, para manipular e controlar, há que evitar, a todo o custo, que irrompa o inesperado, e a cultura popular, cujo conhecimento tem a ver mais com uma doxa<sup>44</sup> que com a espisteme<sup>45</sup>, mais com conjurar (ação e movimento interno), que com o controlar (ação e

---

44 Doxa (δόξα) é uma palavra grega que geralmente é traduzida como “opinião”. Conceito usado por Parménides, ao distinguir o “caminho da verdade” do “caminho da opinião”, ou um conhecimento obtido da experiência.

45 Epistême é um termo filosófico derivado da palavra grega antiga ἐπιστήμη epistēmē, que se refere ao conhecimento e à ciência.

movimento externo). O “estar sendo”, aponta para um modo em que, sem método, se encontra o acerto, pois quando é o método que prefigura, como acontece no modo ocidental, apenas pode aparecer o conhecido, escapando assim, ao confronto com o que não se pode conceber, por medo. Assim, o “estar sendo”, resultaria da combinação ou composição, fruto do processo de colonização do qual resultaria a *fagocitación* ou fagocitose<sup>46</sup>: “De la conjunción del ser y del estar durante el descubrimiento surge la fagocitación, que constituye el concepto resultante de aquellos dos y que explica ese proceso negativo de nuestra actividad como ciudadanos de países supuestamente civilizados.” (Kusch, 1962, p.9). A fagocitação, torna-se numa espécie de conceito-dobradiça no pensamento Kuschiano, através da qual, o autor vai explicar, o processo de absorção do ocidente, numa interação crucial, que explica a (re)construção dos processos culturais e identidades que aconteceram na América a partir do séc. XVI. Essa interação, recodifica o evento histórico, numa espécie de dialética fundada em opostos, que divergente de uma ideia de superação ou síntese, é capaz de constituir uma entrada para a sabedoria americana.

Pero esta misma oposición, en vez de parecer trágica, tiene una salida y es la que posibilita una interacción dramática, como una especie de dialéctica, que llamaremos más adelante fagocitación. Se trata de la absorción de las pulcras cosas de Occidente por las cosas de América, como a modo de equilibrio y reintegración de lo humano en estas tierras. La fagocitación se da por el hecho mismo de haber calificado como hedientas a las cosas de América. Y eso se debe a una especie de verdad universal que expresa, que, todo lo que se da en estado puro, es falso y debe ser contaminado por su opuesto. Es la razón por la cual la vida termina en muerte, lo blanco en lo negro y el día en la noche. Y eso es sabiduría y más aún, sabiduría de América. (Kusch, 1962, p.18).

Através da figura da fagocitação, Kusch, reposiciona e resignifica experiências diversas do americano: desde o modo de vida buenoairense, tão europeu nos seus cafés y teatros, até à vivência do ancestral. Esta vertente arcaica, seminal, indígena, confronta permanentemente, a aculturação, a modernidade, o colonialismo e o capitalismo. Ao fagocitar os modos do ocidente, como forma de resposta, demonstra os modos de resistência e (re)existência do popular e do indígena. No seio da aculturação, o fagócito devora e subverte as imposições identitárias e culturais, num movimento duplo, de resistência e conservação, de adaptação e acomodação. Um gesto criativo, subversivo, um movimento vital, pois o seu impulso, é precisamente, o de preservar a vida. Uma conceção de vida dinâmica e transitória, constituída pelo movimento e constante transformação, no

---

46 Fagocitose (grego antigo, φαγεῖν (phagein), "devorar", κύτος (kytos), "células") é o processo pelo qual uma célula usa a sua membrana plasmática para incluir partículas grandes.

qual, a noção de fagócito, integra um caráter lúdico e de mediação: “Lo lúdico abre un área de interpretación de lo humano que no es fija sino dinámica. A partir de aquí no tiene sentido trazar modelos rígidos, sino en todo caso en movimiento” (Kusch, 1978, p.410). Neste sentido, fagocitar é descobrir esse caráter lúdico, dinâmico, incerto e em movimento, aberto à experiência incontrolável que configura a própria vitalidade da vida. Neste sentido, a autenticidade americana não é essencialista, não existe pureza, transparência ou clarividência, pelo contrário, América é feita de um tecido obscuro e fértil, como um útero, no qual se gestam apropriações, adaptações e transformações permanentes, cujo o fito, é o de que vida persista. A autenticidade de América, brotaria assim, precisamente, da sua instabilidade, do seu caráter incerto e em constante transformação. O “próprio” e a “américa profunda”, que procura Kusch, residirá precisamente na sua impureza, no manchado ou *abigarrado*<sup>47</sup> como sugere Cusicanqui (2018).

Na indagação pelo americano, Kusch conclui que os opostos não são superados ou eliminados, antes co-existem, numa contradição permanente entre ordem e caos, que se encontra sempre presente, e que através da integração e mediação, tornaria possível, ao “ser estando” americano, traduzir-se como cultura própria, americana e decolonial, diríamos hoje. Kusch revela que os opostos, estabelecem uma relação dinâmica: somos luminosos e atravessados por sombras. O oposto pode ser e não ser, ao mesmo tempo, princípio que o Ocidente terá abdicando, em favor de percepções lineares, fórmulas universais, supostamente comprovadas na sua eficácia e que, por isso, devem ser replicadas num movimento contínuo de confirmação contínua do conhecido e esperado. Através das formas cristalizadas e sem movimento, perde-se a dimensão do incerto, investindo-se numa epistemologia da certeza, incorporado, na estabilidade do sistema hegemónico, onde o antagonismo tende a ser eliminado, a favor da homogeneização e do consenso, que anula diferenças, sem levar em conta, que o que move e leva à transformação, será, pelo menos em parte, o contraste, a fricção, conflito e o desconforto.

Na América, resultado do processo de colonização, duas formas de sustentação axiológica coexistem, no tempo e no espaço, numa terra em que, sentipensamos com Kusch, transporta a esperança de outro horizonte humano, por vezes justaposto, por vezes entrelaçado, por vezes em conflito aberto, entre norte e sul, entre ordem e caos, entre o sagrado e o profano.

---

47 Refere-se literalmente à “má combinação” de cores diversas. Cusicanqui usa este termo para descrever a coexistência de vários elementos muito diversos, sem que exista, necessariamente, uma conexão entre eles.

## II.2.5. Para uma Estética do Americano

No texto, *Anotaciones para una Estética de lo Americano* (1955), Kusch, considera aquilo a que poderíamos chamar de colonialidade estética americana. Para o autor, a arte deveria, antes de mais, ter uma função integradora, ao (re)estabelecer a mediação entre consciente e inconsciente. Neste sentido, o papel do artista, passaria por mergulhar no inconsciente, para trazer à luz, o que teria sido negado e reprimido pelo inconsciente social: o medo de aceitar o Americano. A arte ocidental, nasceria como reação ao medo original, que levaria o humano, a dar forma ao amorfo, daí a rejeição do Americano (entendido como o indígena e o popular autóctone), devido à ausência de equilíbrio formal. Para Kusch (1955), o processo artístico (ocidental), seria pois, uma resposta à percepção de uma falha existencial, ou da “ferida colonial”, usando uma terminologia decolonial, processo no qual, vida e inteligência, instinto e razão, amor e medo, indivíduo e sociedade se cindem, opondo-se conflituosamente. No entanto, a arte ocidental, que se desenvolve no interior das instituições (escolas, teatros, museus etc.), acabaria por capturar processos em produtos, que incluem modos de produção que levam à legitimação deste ou aquele autor, na reprodução das hierarquias sociais dominantes: “El arte entra así en el proceso general de lo humano porque subsume el mundo vital al mundo intelectual para fijar y contener.” (Kusch, 1955, p.2). Kusch, aponta aqui, para uma diferença, entre uma “arte institucionalizada” e o ato artístico, a que nós tendemos a chamar de gesto estético ou estésico, o qual estaria profundamente relacionado com o movimento próprio da vida: “Una estética de lo americano, no puede fincar en una estética del arte sino del acto artístico, precisamente porque este incluye lo tenebroso cuando contempla ese proceso brumoso que va de la simples vivencia del artista a la obra como cosa.” (Kusch, 1955, p.4). Esta diferenciação, entre arte e ato artístico, não nos parece menor, apontando, em nosso entender, para as formas em como, nas comunidades populares e indígenas, existe uma estreita relação entre os modos de produção dos objetos estéticos e as formas de reprodução da vida na quotidianidade, as quais incluem a sua funcionalidade, longe das múltiplas separações da arte institucionalizada. Parece-nos relevante notar, que o questionamento sobre os enquadramentos socialmente aceites que ousa fazer Kusch, acontece em paralelo, às formulações de Michel Foucault a respeito, chamando a atenção para os processos de naturalização fruto das construções e condicionamentos sociais, que por isso mesmo, contêm o potencial de ser mudados: “Pero lo natural no es más que una tolerancia que hacemos de una serie de hechos repetidos.” (Kusch, 1955, p.5).

A “grande arte”, seria aquela capaz de atualizar continuamente, as forças vitais, o que se traduziria, através de formas e signos, aquilo que teria sido socialmente excluído, o tenebroso e demoníaco. A arte como forma de questionar a racionalidade social. A arte, teria assim, uma função de mediação entre a sombra e a luz e Kusch, diagnostica a sua ausência na América, pela falta da vitalidade, que provém do medo a assumir o lugar desde onde se existe, o qual, inclui a confrontação com o “medo original” ou a *ira de dios*. Convém referir que “o americano” a que Kusch se refere, é, em primeiro lugar, o indígena e o popular, e em segundo lugar, o descendente das imigrações europeias do início do séc. XX. Neste sentido, uma estética do Americano, só se poderia determinar, através de uma análise profunda dos antecedentes e dos processos sociais que se seguiram à colonização. Para o autor, uma procura no passado, poderia levar à construção estética do americano como integração geográfica através da inclusão do mal e do amorfo: “Es la apreciación del supuesto mal como fermento del bien que llevaria a encontrar en el amorfo una forma propia.” (Kusch, 1955, p.7). A noção do “mal”, como elemento que expande o “bem”, isto é, do mal como virtude necessária e parte integrante do bem, ou dito de outra forma, do informe, do monstruoso e caótico, como parte do que ganha forma e estrutura própria, revela um pensamento próximo ao paradigma dos opostos complementares que encontramos na cosmovisão andina<sup>48</sup>.

A arte indígena, conteria uma monstruosidade de vários milénios vividos sem contacto com as culturas eurasiáticas, e o processo de colonização, teria consistido no choque e domínio de uma cultura do planalto, com o uso de elementos dinâmicos como a roda e o cavalo, sobre a cultura estática da planície. A repressão do monstruoso das culturas originárias, estaria guardada, como um resíduo, no inconsciente coletivo, que nem a conquista, nem a independência terão conseguido resolver (Kusch, 1955). A força expressiva contida na monstruosidade da arte indígena, seria o resultado da relação entre o humano e o não humano. Já a arte ocidental partiria de uma visão da realidade, na qual o signo precede ao significante, numa cultura muito mais do sujeito, que do objeto. A este propósito, Kusch menciona que a ciência ocidental se tornou com Descartes, num problema do sujeito e não da relação com a realidade exterior, que por isso mesmo se torna num objeto tecnicamente dominável. Neste sentido, a cultura ocidental, seria uma cultura sem natureza, opondo-se assim, à cultura indígena, no seio da qual, tudo é natureza. Por outras palavras, enquanto na arte popular, o humano é pensado desde e como espécie, na arte ocidental, o humano é pensado desde e através indivíduo. Uma cultura sem compromisso com o mundo exterior, no sentido de

---

48 Nos silogismos dialéticos ocidentais A não é igual a B, e é partir da contradição entre A e B, que surge uma nova realidade, C. Essa nova realidade gera seu oposto, D, cuja oposição geraria E etc. Na dialética andina, os opostos A e B complementam-se, ou seja, um elemento depende do outro para existir, numa forma de interdependência relacional.



uma exterioridade ativa, que não seja mera projeção do sujeito: “En un sentido más amplio la cultura occidental es una cultura que ha perdido el miedo al espacio.” (Kusch,1955, p.6). O espaço de que fala Kusch, é a terra, a *pachamama*, a qual é dominada, controlada pelo ocidente tecnológico, que a usa como “recurso”, revelando a perda da relação com a alteridade, que inclui o medo ao desconhecido, daquilo que vai para além dos limites construídos e condicionados do sujeito e imbuído de forças e poderes mágicos. A monstruosidade indígena, por outro lado, seria o resultado da preponderância do significante sobre o signo, do conteúdo sobre a forma e da realidade espacial, da natureza sobre o humano. Neste sentido, a categoria do monstruoso, estaria relacionada com o não humano, que se traduziria numa rigorosa oposição entre humano e espaço (Kusch, 1955). Haveria na “arte indígena”, uma apreensão do espaço como coisa, do espaço como simultaneamente mágico e demoníaco (incontrolável, desconhecido e potencialmente adverso), enquanto a arte ocidental, colocaria a obra, no espaço vazio do Renascimento. Enquanto a arte ocidental, produz um espaço vazio, a “arte indígena” cria, a partir do compromisso com a geografia, um espaço cheio de entidades humanas e não humanas, visíveis e invisíveis. A “arte indígena”, ou melhor, as práticas estéticas indígenas, (uma vez que “Arte” é uma construção ocidental), surgiria do espanto do humano frente ao espaço não humano e ao seu poder de destruição, ao seu poder de morte. Deste modo, “a arte”, aparece como instrumento, ferramenta prática de conjuração mágica, com uma eficácia energética, vibracional e simbólica, não desligada da sua funcionalidade prosaica. O inhumano ou o não humano, são abordadas enquanto forças que estão para além do humano, incontroláveis, inabarcáveis pelos limites do entendimento humano. Esta “arte”, ajudaria a viver com o terror e o medo da morte, uma arte de mediação, entre o humano e o monstruoso, uma arte de integração de opostos complementares, luz e sombra, vida e morte. A “arte indígena”, seria assim produto da consciência e da coragem de viver com a possibilidade da morte, e não no escapismo ao confronto com este grande paradigma do desconhecido, através do “ser” identitário, capturado por dispositivos individualistas da posse das coisas, da atribuição de sentido e da projeção de futuro, como acontece na tradição ocidental. A estética indígena, brotaria a partir de “um estar,” que implicaria um enraizamento e uma relação vital com o lugar, que é o que permite que a arte, funcione como conjuro, ou seja, como forma de mediação entre humano e inumano. A “arte indígena”, seria portanto, mobilizada pela necessidade de preservar a vida e surgiria como resposta à relação humano-espaço. Existe aqui também, uma separação entre humano e geografia, mas enquanto no modo de perceber indígena, o humano é colocado ao serviço da terra e do território,

fonte da vida. Na relação ocidental, o espaço é colocado ao serviço da vontade humana, sendo manipulado, dominado, controlado, tratado como recurso no seio de economias extrativistas<sup>49</sup>.

Através da estética, o “espanto original” frente ao espacial, sofre uma alquimia, através da magia e do conjuro, canalizando o medo, através da procura de equilíbrio entre as forças humanas e não humanas. Para Kusch, a organização agrária, representa uma solução de tipo emocional e comunitária: “como lo son todas las soluciones de tipo integrador con una economia de amparo, o mejor, para hablar en términos sociológicos, son soluciones de tipo comunitário que en el caso particular de America se registran como solución humana frente al espacio.” (Kusch, 1955, p.8). Toda a atividade do indígena, estaria profundamente ancorada num sentido relacional de mediação entre humano e o espaço, a geografia, a terra e o território. Deste modo, a arte, desempenharia também, um papel funcional, cujo substrato emocional e mágico, criaria uma estrutura peculiar, uma vez que para ser levado a cabo, necessitaria de materialização, pois todo o ritual mágico necessita de uma manifestação plástica (Kusch, 1955). Por isso, quando uma máscara indígena, considerada como un objeto no espaço vazio e “neutro” do museu, perde o seu verdadeiro sentido estético, precisamente por que lhe é retirado o seu sentido funcional, o qual se encontra em íntima relação com a geografia americana. A arte indígena, seria muito mais que uma representação da experiência do humano no mundo, seria uma forma de conjuração, uma forma de (re)estabelecer uma relação com o não humano, que inclui as forças dos elementos, bem como dos espíritos. Em oposição ao dinamismo proposto pela cultura ocidental, a arte indígena propõe uma “vegetalização” do humano, num compromisso profundo com a *pachamama*<sup>50</sup>. Kusch (1955), atribui ao dinamismo ocidental, a uma cultura patriarcal, enquanto que o indígena, teria encontrado, como solução, um viver em torno à terra, neste sentido seria a terra que organizaria o viver humano e não o inverso. Para Kusch, a arte indígena constitui o antecedente de uma arte americana.

A partir de la conquista hasta ahora, la historia del arte americano fue sometida a un reemplazo del arte mágico del espacio-cosa por el arte del espacio vacío (...) o sea de la substitución del arte defensivo y comprometido del indígena por el arte ofensivo y neutro de la cultura europea. (Kusch, 1955, p.14).

---

49 Extrativismo ou economia extrativista é aquela que é fundada na extração de bens naturais renováveis ou não renováveis para exportação subsequente no mercado mundial.

50 Pachamama ou Mãe Terra é uma deusa totêmica dos incas representada pelo planeta terra, presente nas cerimônias agrícolas e pecuárias do mundo andino.

O problema da América residiria, em parte, na apropriação de aspetos da cultura ocidental que não fazem sentido em chão americano.

Y es que en América se dan los elementos occidentales de dominio sin el substracto real, ambiental y social de ese dominio, el que por su parte, únicamente existe con el respaldo de una actividad económica, social, política y humana igual a la europea. (...) El Moises de Miguel Angel tiene sentido únicamente en Roma pero lo pierde en America. (Kusch, 1955, p.11).

Esta falta de correspondência entre a vivência do americano e a forma ocidentalizada de produzir arte, resultaria numa arte desvitalizada e formalista. No entanto, não deixa de distinguir dois tipos de arte americana, uma popular e outra de elite. Existe em Kusch, a convicção de que as formas culturais adquiridas na esfera da dominação ocidental, não têm consistência na vivência americana, e de que uma estética do americano, não passará pela análise das formas, mas pelo re-estabelecimento do tenebroso.

Un espacio que nos muele las carnes y nos deja esa cosa original de nuestra vida palpitante al desnudo como un dios que nos despoja y nos penetra hasta la pregunta por la vida; y más allá cuando ya nada es posible y todo consiste en un reptar de charco en charco como la ameba, arrastrando este terrible estar pegado a la vida, acosado por el espanto original de haber sido creado sin saber por qué. Se trata de esa América espacial que sólo se da como piedra, vegetal, lanura, ameba, insecto, todo en el espanto primordial del silencio sin el arraigo elemental que al menos nos brinda la muerte. Lo que ocurra en ella será como esperma, fugitivo, violento, nítido para ser aglutinado luego en el espacio voraz y pesado hasta desaparecer perentoria e inútilmente. En este terreno el arte auténtico es un arte tenebroso. (Kusch, 1955, p.16).

Kusch, chega mesmo a escrever um provocador manifesto, *Manifesto de Arte de America* (1959), no qual, pretende fazer parte de um movimento pela procura de autenticidade no plano estético americano. Entendemos autenticidade aqui, não como a procura de uma verdade essencial e perene, mas como o resultado de uma integração de elementos psíquicos, percepções, práticas e corporalidades, que devido a processos históricos e políticos, foram, e continuam a ser, excluídos ou subalternizados. Neste manifesto, curiosamente um dispositivo da tradição moderna ocidental, Kusch (1959) defende, que antes de jogo, a arte deverá ter uma função de saúde, isto porque, uma existência desenraizada e dissociada do lugar, das memórias coletivas e fundada no medo do indivíduo atomizado, que leva às múltiplas formas de dominação e controlo, só pode gerar doença, no

sentido de um “mal estar”, ou de um “mau viver”. Em contraste, com o *Sumak Kausay*<sup>51</sup>, ou “Bom Viver”, das comunidades Quíchuas dos Andes, as quais conceptualizam e descrevem, formas de organização centradas na comunidade, numa relação de profunda interdependência com a *pachamama*.

Kusch, escreve o manifesto, como forma de levar a cabo a exaltação de distintas formas de expressão estética popular, em detrimento das formas de arte ocidentais, afirmando que num jogo de futebol, existem formas primárias de expressão, mais ricas do que uma performance teatral, e que a *baguala*, género musical folclórico originário do noroeste da Argentina, contém mais vitalidade que uma sinfonia. Ousa mesmo afirmar, provocativamente, que uma inscrição numa latrina, terá mais validade, do que uma estrutura formalista. Lemos, nesta exaltação do popular sobre o erudito, um gesto, que terá como objetivo, não tanto o descrédito e o menosprezo pelas culturas de elite, antes um gesto compensatório, que visa a restituição do valor, que durante séculos tem sido negado, às formas de expressão populares, colocando em evidência o carácter horizontal e inclusivo das mesmas, em contraste com o carácter hierárquico, exclusivo e excludente das culturas de elite, como, de resto, o próprio nome indica. Por isso, Kusch, reafirma a necessidade de regressar ao passado de América, movimento de retrocesso e não de progresso, que incluirá um estudo dos processos sociais que resultaram da colonização, bem como, um (re)conhecimento profundo das histórias das culturas originárias.

## II. 3. LEITURAS DA CRISE: DO INCONSCIENTE COLONIAL À LIBERTAÇÃO DOS SABERES DO CORPO, SABERES DO VIVO

“Vivimos en Argentina una crisis cultural y política, que no es de ahora, sino que recién se manifiesta. Pero eso no debe inquietarnos, sino al contrario, debe alentarnos. Las crisis dan siempre que pensar. Son en el fondo fecundas porque siempre vislumbran un nuevo modo de concebir lo que nos pasa. Ir-  
rumpe una nueva, o mejor, una muy antigua verdad.” (Kusch, 1975, p.12).

---

<sup>51</sup> *Sumak Kawsay* é uma palavra quíchua que se refere à cosmovisão ancestral da vida dos povos andinos. No Equador, foi traduzida como “Bom viver”, embora os especialistas em língua quíchua concordem que a tradução mais precisa seria a de “vida em plenitude”. Na Bolívia, a palavra original em aimará é *Suma Qamaña*, traduzida como “viver bem”. O conceito é usado pelos movimentos indígenas no Equador e na Bolívia, e também por um grupo de intelectuais, para definir um paradigma alternativo ao desenvolvimento capitalista, adquirindo uma dimensão cosmológica, holística e política. Na primeira década do século XXI, foi incorporada à Constituição do Equador (2008) e à Constituição do Estado Plurinacional da Bolívia (2009)

A nossa investigação, sobre as relações entre a coreografia, o coreográfico, a estética, a política e o político, tem, como pano de fundo, a noção de crise, enquanto movimento de tensão, antagonismo e transformação, furto do qual, estruturas sociais e formas de vida, são profundamente questionadas. Crise entendida, na sua raiz etimológica do grego, simultaneamente como risco, perigo de destruição, e simultaneamente como oportunidade de criação de formas estéticas, de imaginação política e de transformação da memória e dos imaginários coletivos. Crise entendida, também, como *Pachakuti* (do quíchua *Pacha Kuti*), que significa a transformação do todo, uma mudança da ordem, onde o que está “em cima”, se torna, no que está “em baixo” e inversamente. O último *Pachakuti*, teria acontecido com a colonização espanhola, há mais de 500 anos, e a lenda oral andina revela, que um novo ciclo começa a revelar-se na atualidade, num retorno do tempo, desta feita um tempo feminino. Fomos encontrando e tecendo ressonâncias, entre reflexões sobre a noção de crise, presentes em aspetos do pensamento de Rodolfo Kusch e de duas pensadoras contemporâneas: Silvia Rivera Cusicanqui, socióloga feminista boliviana e Suely Rolnik, psicanalista e teórica crítica brasileira. Não se trata de uma análise comparativa, nem exaustiva de obras prolíferas e multidimensionais, mas de aproximações, mais ou menos intuitivas e *sentipensantes*, a aspetos específicos destes pensares, abordados aqui, como instrumentos conceptuais que nos ajudam a compreender distintas dimensões do nosso problema.

Em 2018, é lançado o livro, *Un Mundo Ch'ixi es Posible: Ensayos Desde un Presente en Crisis*, no qual Cusicanqui, se propõem situar, em *Abya Yala*, aquilo que tem sido diagnosticado por vários pensadores dos quatro cantos do planeta, como a crise global contemporânea. Para a autora, o perigo mais eminente desta crise, simultaneamente uma crise de valores, ética portanto, e uma crise epistémica, relacionada com os saberes, encontra-se inserida no próprio quotidiano, nas formas de reprodução da vida, através da inscrição, no senso comum, do *ethos* neoliberal, ancorado no individualismo consumista e na internalização de ideias e práticas que destroem as tramas comunitárias. Gestos do dia-a-dia e formas relacionais, que se encontram diretamente ligados às macropolíticas dos governos de direita que predominam na América Latina no final da década. Teremos chegado a um momento histórico, no qual, já não é possível separar micro e macropolítica, no reconhecimento e consciência de que ambas se encontram profundamente entrelaçadas. Em *Esferas da Insurreição*, Rolnik, relaciona e distingue as esferas, macro e micropolíticas, ao considerar que: “é imprescindível explorar teórica e pragmaticamente a inextrincável conexão entre ambas, de modo a ajustar o foco de nossas estratégias de insurreição em ambas esferas.” (Rolnik, 2018, p.122). A crítica que a autora faz às esquerdas tradicionais, é semelhante ao posicionamento de Kusch a respeito. A

autora considera que, apesar de serem mais justas e preferíveis, que as ideologias de direita, pois ambicionam uma distribuição menos assimétrica nos âmbitos social, económico e político, as mesmas, como tendem a operar, apenas ao nível da macropolítica, pois é no seu seio que tem origem e se desenvolvem, as esquerdas partidárias e ideológicas, acabam por reproduzir, nos seus modos relacionais e sensíveis, o mesmo paradigma que pretendem combater: “A perspetiva que orienta o combate das esquerdas tradicionais, nas suas várias vertentes, tende assim a perpetuar a lógica do próprio regime que elas visam ultrapassar.” (Rolnik, 2018, p.118). Já nos anos 50, Kusch tinha alertado para o paradoxo do revolucionário, que acaba por cair na falácia de uma “ordem melhor”, repetindo as mesmas estruturas e formas de sentir, de perceção e pensamento, dos seus opositores, reiterando assim a “mente civilizada” como soberana, precisamente aquela que ordena e cuja predominância se terá tornado numa limitação do possível.

Sólo por error de perspectiva el revolucionario puede suponer que su actitud responde a la necesidad de imponer un orden mejor de cosas. No comprende que no es más que una fracción infinita en el orden de la sociedad y por ello mismo víctima de ella (...) La supuesta idea de orden mejor no es más que un mito, un estado de animo, el encubrimiento de una oscura necesidad de expansión que la realidad no le permite. Participa del resentimiento y carece propiamente de contenido intelectual. El revolucionario no comprende que en el fondo quiere satisfacer el reverso de su consciencia civilizada, reprimida por el hombre medio, ni tanpoco que la ciudad vence en el cuando disfraza su sentimiento natural con ideas y programas de lucha. (Kusch,1953, p.53)

Para Kusch e Rolnik, as respostas encontrar-se-ão, ao nível das formações do inconsciente social, as quais: “definem os modos de existência e às quais correspondem certa política dominante de subjetivação e sua respetiva política de desejo (relembrando que tais micropolíticas constituem a base existencial de todo e qualquer regime sociopolítico-económico-cultural).” (Rolnik, 2018, p.118). Cusiquanqui (2018), usa o conceito de “colonialismo interno”, que assinala o fenómeno de assimilação, reprodução e incorporação (in)consciente da matriz ocidental nas subjetividades americanas, decorrente do processo de colonização, como fenómeno a desarticular, nas suas distintas facetas e dimensões. As subjetividades colonizadas, as quais persistem após os processos de descolonização, persistem precisamente, porque terão sido assimiladas, encontrando-se naturalizadas, invisibilizadas, operando de formas não conscientes.

Las fisuras de la autonegación y la parodia siguen moldeando cada subjetividad, y se expresan en la mezcla de humildad y soberbia, de achicamiento y megalomania, que observamos en el día a día (..)

Cada alma de las capas dirigentes multi-culti parece estar marcada por memorias e pulsiones inconscientes: la vergüenza y el odio por el abandono paterno o la pobreza, la envidia de riqueza y fama, la tendencia al ocultamiento y la mentira, y - *last but not least* - la admiración ilimitada por “el otro”, el exitoso: empresario, científico o banquero, sea chino, yanqui o francés. (Cusicanqui, 2018, p.36).

Todavía, e ao mesmo tempo, que existem subjetividades fortemente colonizadas, estas coexistiriam com outros modos, minoritários, produto de processos decoloniais, os quais resultam de práticas e *ethos* próprios a uma mestiçagem *Ch'ixi*, que se reconecta com a ancestralidade desde o presente: “que (re)conoce su indio interior y está firmamente situado em el aquí-ahora de su tierra y su paisaje.” (Cusicanqui, 2018, p.36). Já Rolnik, designa por “inconsciente-colonial-capitalístico” (2018, p.36), a política de inconsciente dominante do sistema colonial, moderno, capitalista, o qual atravessa a sua história, com as variantes locais, mas consistindo sempre, em formas de abuso das forças vitais, das forças de criação e de cooperação. Para Kusch (1953), a tradição europeia é fundada na separação entre as polaridades “Deus e o Diabo”, e será precisa e paradoxalmente, a negação e repressão da segunda força: o que é julgado como “o mal”, que corresponderia ao caos, à desordem, o que tornaria a humanidade maléfica, através do não reconhecimento e integração da sombra, do irracional, do inconsciente, como parte inerente da existência. Na América, tratar-se-á de assumir formas de organização, ancoradas numa ancestralidade que continua viva, uma “modernidad india” (Cusicanqui, 2018, p.39), persistindo em práticas comunitárias e nas memórias pulsantes da paisagem, que abrem espaço a que o humano, se deixe prognosticar pelas forças da vida: “no dejarse ilusionar con la civilización ficticia, sino por el contrario, reconocer su realidad viviente, desplegar en lo demoniaco y vegetal sus posibilidades, no vergonzantes ni del hedor ni del diablo y poder construir así una América madura, la que brota desde la barbarie, y no contra la barbarie” (Kusch, 1953, p.55). Na América, a natureza precede o humano, imergindo-o num grande fundo irracional, do qual não está separado, mas que a cultura ocidental insiste em cindir. Assim, América, parece existir na tensão entre sagrado e profano: enquanto o ocidente, se refugiaria na ciência e nas suas respostas lógicas, lineares e tangíveis, o indígena e o camponês na América, refugiariam-se na magia e nos sentidos. Em particular no olfato, no “fedor”, que aproxima os corpos, ante a distância ascética da limpeza reluzente europeia, e da escuta, e da recetividade como formas de contacto com o mundo interior, emocional e intuitivo. Enquanto o ocidente, usou a culpa e o punitivismo, como mecanismos organizadores dos sistemas de crenças, América prefere conjurar, invocando e dialogando com as forças não humanas, como possibilidade de um “estar sendo” fundado numa profunda relacionalidade, uma dança constante com cosmos e as forças telúricas.

Lo contrario ocurre con la cultura europea que crea formas fijas y subsistentes, para exigir continuamente la referencia al ser y no al demonismo, a la marioneta fija y no al devenir. La necesidad natural de Europa de pensar en el ser y poner en tensión al individuo hacia la idea y lo fijo, se subvierte en América por la tensión telúrica del individuo que lo torna arbitrario y mentalmente mestizo cuando se asimila a la ciudad. Y ello porque el ser de donde parte, no es su ser autóctono. Presiente que la estructura del mundo, que debiera ir de lo más vivo a lo fijo sin sujetarse a este, o sea, ir del demonismo autóctono a través del ente al ser, no se cumple. (Kusch, 1962, p.113).

Para além da articulação da complexidade que encontramos na América, aponta para alternativas às formas fixas do ocidente, que apenas confirmam e reduzem a existência aos limites condicionados do “ser”, através da sua integração com a polaridade, de uma existência, que ao fundar-se num estar, está aberta à relacionalidade, à mudança, ao movimento. Kusch (1962), propõem uma lógica inversa, o movimento dar-se-ia então, não desde as estruturas prescritas, métodos e técnicas, necessariamente condicionadas, mas a partir de um movimento “de lo más vivo”, isto é, do caos, do informe que emerge da relação com o território que se habita, o que pressupõe um reconhecimento da ancestralidade, até à criação de estruturas flexíveis, sempre provisórias e passíveis de ser transformadas. Cusicanqui (2018) e Rolnik (2018), apontam na direção da diferenciação a partir de práticas inscritas no quotidiano, como alternativa à captura pelas lógicas do inconsciente colonial moderno. Para Cusicanqui (2018), as respostas estão intimamente relacionadas com o quotidiano, como e com quem se constrói a trama da vida e da sua reprodução, apontando para a necessidade de viver em comunidades diversas, nas quais se levam a cabo, práticas e reflexões heteróneas, por vezes conflituosas, que permitam leituras múltiplas da realidade: “Pues el colonialismo no reproduce una heterogeneidad informe y caleidoscópica de las diferencias: estructura jerárquicas, crea instituciones de normalización-totalización e incuba formas de pedagogía que se implantaron en los cuerpos y en el sentido común cotidiano con fuerza represiva.” (Cusicanqui, 2018, p.36). Em Kusch (1962), no seio da “aculturação” forçada pelas forças colonizantes, o exército do fagócito devora, subvertendo, a imposição identitária e cultural, num gesto, ao mesmo tempo de resistência e conservação, de adaptação e acomodação. Um gesto criativo, subversivo, um movimento vital, pois o seu impulso, é precisamente, o de preservar a vida.

El término vida no se define, sino que transita entre el estar y el ser. Constituye el término central de una conciencia natural. Y en tanto que media entre lo puramente dado que está, y lo determinable del es, traza ahí la parábola de la biografía, no sólo propia, sino también la de las piedras, con los episodi-



os que se van dando, pero que siempre pudieron haber sido otros, y que únicamente es corregida con la posibilidad y no la efectivización de un saber vivir. (Kusch, 1962, p. 403).

Enquanto Cusicanqui (2018), coloca a ênfase no comunitário, para Rolnik, a resposta à captura do impulso vital germinador de mundos, passará, antes de tudo, por um trabalho de investigação e experimentação com a própria experiência subjetiva: “há que se buscar vias de acesso à potência da criação em nós mesmos: a nascente do movimento que move as ações do desejo em seus distintos destinos.” (Rolnik, 2018, p.37). A autora, coloca em relevo, a importância das práticas quotidianas, que implicam compromisso e dedicação, num processo de mudança, que acontece paulatinamente, por insistência e abertura.

Um trabalho de experimentação sobre si que demanda uma atenção constante. Em seu exercício, a formulação de ideias é inseparável de um processo de subjetivação em que essa reapropriação se torna possível por breves e fugazes momentos e cuja consistência, frequência e duração aos poucos se ampliam, à medida que o trabalho avança. (Rolnik, 2018, p.37).

No entanto, a autora afirma que a resistência hoje, passará, por um movimento de reapropriação coletiva da potência, no sentido da construção do comum, definindo comum como “campo imanente da pulsão vital de um corpo social quando a toma em suas mãos, de modo a direcioná-los à criação de modos de existência para aquilo que pede passagem.” (Rolnik, 2018, p.33). Este processo de invenção, levaria à criação de ferramentas práticas e conceptuais, que permitiriam elaborar políticas de produção da subjetividade, do desejo, do pensamento, das corporalidades e das relações sociais. Tratar-se-ão de práticas estético políticas, que ao mesmo tempo, trabalhem as formas da sensibilidade e as suas dimensões políticas. A arte, tem sido no ocidente e no mundo ocidentalizado, durante os últimos dois séculos que delimitam a sua existência, o campo social onde grande parte das experimentações estéticas tem sido levadas a cabo. No entanto, as suas limitações ao nível da seu potencial político, são hoje evidentes, na captura institucional e num mercado da arte que reproduz hierarquias sociais, privilégios de raça, género e classe e de uma cultura de elite, que tende a reproduzir um tipo de subjetividade e sensibilidade burguesas, modernas e coloniais. A autora, menciona as vanguardas artísticas do início do século XX, que surgem num momento de profunda crise política e social, pós primeira guerra mundial na Europa, como parte de um movimento de “capilarização” da trama social através das invenções gestadas no meio artístico ou nas suas fronteiras (Rolnik, 2018). Movimento este, que terá retornado, com contornos distintos

durante os anos 60 e 70, através das chamadas neo vanguardas, marcadas pelas tentativas de inscrever a pulsão criativa na vida quotidiana, para além dos confins restritos da arte. Hoje, estaríamos a viver, uma terceira vaga desse movimento de vanguardista de entrelaçamento das dimensões estéticas, sociais e políticas. Porém, *sentipensamos* que esta vanguarda, será uma “vanguarda decolonial”, que vai suturando os cortes e ruturas modernistas e coloniais das duas vagas anteriores, num movimento de recuperação de histórias e de saberes subalternizados. Rolnik (2018), chama a atenção para o surgimento de um novo tipo de ativismo, que não restringe o foco das lutas, à demanda pela equidade de direitos, à insurgência macropolítica, mas expande-se micropoliticamente, numa afirmação de um direito que abarca todos os outros, o direito a uma vida como potência de criação.

Seu alvo é a reapropriação da força vital, frente a sua expropriação pelo regime colonial-capitalístico (...). A reapropriação do direito à vida é diretamente encarnada em suas ações: é no dia a dia da dramaturgia social que essas ações acontecem, buscando transfigurar seus personagens e a dinâmica de relação entre eles. (Rolnik, 2018, p.24).

A autora considera, que as fronteiras entre algumas práticas artísticas e os ativismos, são cada vez mais indiscerníveis. Numa espécie de “tansterritorialidade”, criar-se-ão as condições mais propícias à mobilização da potência de criação das práticas ativistas, bem como, da potência micropolítica das práticas artísticas, que, apesar de conterem tal potência na sua essência, encontrar-se-iam hoje dela destituídas, em favor do capital (Rolnik, 2018). No entanto, a autora vai ressaltar, como exemplo de práticas micropolíticas, o trabalho da artista brasileira Lygia Clark (1920-1988), que ao longo da sua carreira, realiza um caminho que vai das artes visuais, a uma espécie de arte terapia, passando da conceção de objetos para a construção de dispositivos relacionais, que mediavam as relações sensoriais e a sensibilidade.

Em 2001, Rolnik levou a cabo a fala intitulada: *A Arte cura?*, no MACBA (Museu d' Art Contemporani de Barcelona), da qual resultou uma pequena publicação na qual a autora recupera a definição de cura do psicanalista D.W. Winnicott, que terá influenciado o trabalho de Clark. Para este psicanalista inglês, a cura não se trata da noção de saúde psíquica, que é avaliada em função da aderência e fidelidade a um código e que implica “un proceso equilibrado de identificaciones del ego con imágenes de los personajes que componen el mapa oficial del medio.” (Rolnik, 2001, p.10). Pelo contrário, e em contraste, para Winnicott, cura estará relacionada com a afirmação da vida enquanto força de criação, com o seu poder de expansão dos limites do ego, criando outros

modos estéticos e de apreensão do mundo. Lembremos que, apesar de não ter desenvolvido em profundidade a ideia de cura, no seu manifesto sobre a arte americana, Kusch (1955), declara que a primeira função da arte, antes de ser a do jogo das formas, será a de cura. No sentido de Kuschiano, uma arte de cura ou sanção, seria uma arte de integração das distintas dimensões do humano, o consciente, histórica e socialmente condicionado, e o inconsciente, do qual emerge o reprimido, o negado, o caos, mas também as memórias ancestrais e os poderes de criação.

A fagocitose Kushiana, convida-nos a parar, reparar e aprender do popular e do indígena, que desenvolvem, nas suas cosmovisões e formas de vida, guiadas pela bússola do *Buen Vivir*, do qual o “estar sendo”, faria parte dessa atitude necessariamente relacional, da existência num mundo todo vivo e em constante movimento. Já Rolnik (2018), apropria-se do termo *Teko Porã*, conceito da cosmovisão Guaraní, que significa o “belo caminho” ou o “bem viver”. Para os Guaraní, tudo o que é bom para a vida, é belo e tudo o que é belo, é belo porque é bom para a vida, numa definição de estética inseparável de uma ética que preserva e respeita a vida.

Em 2009, o povo *Kitu Kara* do Equador, articula o *corazonar* como proposta espiritual e política, diferente dos movimentos sociais da esquerda marxista tradicional, que dão prioridade às transformações estruturais que perpetuam as divisões, esquecendo muitas vezes as dimensões emocional e espiritual, e apelam à união e concertação na diversidade.

El corazonar, en cambio, propone la sanación del ser; de ahí que sentimos que el corazonar puede mirárselo como una propuesta no solo para la decolonización del poder, del saber y del ser, sino sobre todo para la sanación de la vida. (Arias, 2018, p.19).

Nas antigas profecias andinas, foi anunciada a chegada do tempo de *Pachakuti*, na qual o condor, símbolo do coração, que representa os povos do sul do continente, deve voar próximo à águia, que simboliza a razão, o pensamento dos povos do norte. Pois, como anuncia a sabedoria ancestral, somente quando o coração e a razão, o condor e a águia, se libertarem em fuga, a humanidade poderá sanar as formas de vida, reconciliando-se com a *Pachamama*, Mãe Terra, que é alvo da voracidade de uma civilização que priorizou a acumulação de capital, à custa de colocar em risco a própria existência. Neste sentido, parece existir uma relação interdependente entre as práticas políticas, éticas, estéticas ou estésicas, espirituais e de sanção ou cura coletiva, o que demanda o desafio de articulação destas distintas dimensões, sempre a partir de acontecimentos situados.

### **PARTE III**

Para pensarlo, tenemos que retirar del gueto el problema de la mujer, pensarlo entrelazado como cimiento y pedagogía elemental de todas las otras formas de poder y subordinación: la racial, la imperial, la colonial, la de las relaciones centro-periferia, la del eurocentrismo con otras civilizaciones, la de las relaciones de clase. (Segato, 2016, p.98)

### PARTE III

#### III. 1. DESLOCAMENTOS, DESOBEDIÊNCIAS, DECOLONIALIDADES, E DESAPARECIMENTOS

Como articulámos na primeira parte desta dissertação, o Coreográfico, constitui um campo emergente nos Estudos de Dança e de Performance. Encontra-se em construção, desde as possibilidades abertas a partir da Política (Mouffe, 2006), entendida como Macropolítica (Rolnik, 2018), e Coreopolícia (Lepecki, 2012), como abordada no sentido do Político (Mouffe, 2006), da Micropolítica (Rolnik, 2018) e da Coreopolítica (Lepecki, 2012), através de diversas abordagens coreográficas, a práticas e os dispositivos, que operam como formas de organização, articulação e mobilização dos corpos e das corporalidades.

No entanto, a nossa pesquisa autoetnográfica, situada na Argentina, que parte de estudos de caso que têm origem nas fronteiras que transitam as práticas artísticas e sociais, levou-nos à necessidade de, paradoxalmente, expandir situando, especificando e criando, no interior do amplo campo de investigação do Coreográfico, outro campo de indagação, reflexão e análise, a que chamamos aqui de Decoreográfico. A proposição deste termo, não provém de uma ousadia ou pretensão de criar um neologismo, aparece como necessidade de criar um conceito operativo e uma metáfora descritiva, que nos sirva para pensar o coreográfico a partir dos contornos singulares desta pesquisa que levou à inevitabilidade de (des)construção de pontes, integrando teoria crítica do norte (de genealogia europeia e anglo-saxónica) com a teoria crítica do sul, latino-americana e decolonial, fruto de um pensamento fronteiriço: “es un pensamiento que no puede ignorar el pensamiento de la modernidad, pero que tampoco puede subyugarse a él.” (Mignolo, 2013, p.51).

Os prefixos são morfemas que se colocam antes dos radicais, como o fim de transformá-los o sentido, muitas vezes, no sentido oposto. No nosso caso, o seu uso, é gerativo e está relacionado com toda uma constelação de palavras que foram aflorando, florescendo e acompanhando o nosso processo. Decoreografar, é um gesto que está relacionado com o desfazer e desenredar as formas coreográficas consensuais, que no nosso caso se relaciona com a pesquisa das decolonialidades, que se propõem sentir, pensar e agir com e através das histórias subalternizadas, que incluem as subjetividades e corporalidades populares, consideradas “as bases” nas estruturas piramidais nas hierarquias de poder das sociedades modernas da democracia representativa. Como propõem Kusch (1979), haverá neste gesto um desejo de inversão do movimento, de um de “cima

para baixo” para um “de baixo para cima”. Foi precisamente a vivência cotidiana na América do Sul, que nos levou a sentir um desconforto e a (re)conhecer a insuficiência da teoria crítica da “parte superior” do planeta, na sua maioria fundada em subjetividades brancas, masculinas ou masculinizadas, burguesas e fundadas numa matriz judaico-cristã, para pensar com e a partir do chão, das histórias e das corporalidades locais. Justamente esse movimento de baixo para cima, das raízes à copa, indica um deslocamento, que é geográfico e geopolítico, mas também, e sobretudo, aponta para um complexo, paulatino e profundo processo de desprendimento e transformação, fruto da implicação e co-implicação com o contexto onde se levou a cabo a nossa investigação. O desprendimento, é um termo usado na teoria decolonial, para assinalar o duplo movimento de desobediência e reconstrução epistemológica (Mignolo, 2016). Desaprender o assimilado através da matriz colonial de poder e dos seus múltiplos tentáculos, através da (re)criação e prática incorporada de formas outras de pensar, sentir, organizar-se e relacionar-se no mundo. Nesta desestabilização necessária de estruturas, internas e externas, encontramos-nos, uma vez mais, com o conceito-metáfora ou conceito-dobradiça da Crise, transversal à nossa investigação. Esta crise dos paradigmas dominantes, implica desejo e disponibilidade para atravessar as chamadas “feridas coloniais” pessoais e coletivas, (re)inventando e recuperando um imaginário poético e político, ausente no mundo moderno fraturado, fragmentado e constituído a partir de múltiplas negações e cisões. Este movimento, co-implica desconfigurar, dismantelar e desengatar os aparelhos de separabilidade dos dualismos, que sustentam o pensamento moderno/colonial, pensamento da universalização da branquitude enquanto norma, perspectiva e horizonte utópico. Porém, e como vimos na segunda parte, a decolonialidade, opera a níveis que vão muito para além da cognição e da racionalidade, ao não excluir os sentimentos, emoções, intuições e pulsões do inconsciente, que atravessam as corporalidades humanas e que os condicionamentos bio, geo e corpo-políticos modernos e coloniais, insistem em limitar e reprimir. O decoreográfico, refere-se então, ao estudo de paradigmas que, em distintos momentos, de diferentes maneiras e através das corporalidades, revelam ou abrem possibilidades outras, por meio da (re)construção de práticas e contra-dispositivos (Agamben, 2009), que produzem formas de relação alternativas às hegemónicas e dominantes, operando simultaneamente nos níveis micro e macropolíticos. Ou seja, os modos decoreográficos, no nosso entender, são aqueles que intervêm fronteiriçamente, tanto na esfera estética, estésica e do sensível, como na esfera da coreopolícia (Lepecki, 2012). Neste sentido, o que chamamos de decoreográfico, situa-se no interior do campo coreográfico, ao mesmo tempo que o expande, deslocando-o e situando-o em contextos locais “periféricos” através de perspectivas críticas decoloniais. Experi-

mentando com o (re)condicionamento sensível e as potências transformadoras e criadoras das corporalidades, levando em conta a sua relação com as histórias e memórias subalternizadas, as injustiças e as desigualdades sociais. Sentipensamos, que estas duas vertentes estão profundamente interligadas, e serão mesmo, indissociáveis. Todavia, aparecem, na maior parte das vezes, separadas pelas institucionalidades modernas, nomeadamente pelos mercados da arte e pelos estabelecimentos de ensino, que acabam por perpetuar sensibilidades burguesas (classistas), brancas e ocidentais que se apresentam como referente universal, e as quais, pese muitas vezes uma discursividade elaborada e mesmo rebuscada, não deixam de ser fundadas nos ideais modernos de autoria individual, genialidade, originalidade e inovação, que a lente decolonial vai colocar radicalmente em causa. Colocar radicalmente em causa, refere-se aqui, ao movimento de regressar às raízes, recuperando, ainda que parcialmente, saberes populares e de cosmo vivências ancestrais, que a matriz colonial de poder intenta deliberadamente, suprimir ou cooptar, esvaziando de sentido através de retóricas de museu, ligadas à noção de um passado longínquo, desatualizado, obsoleto e primitivo. O que nos leva à figura do desaparecimento, que pungentemente atravessa os nossos estudos de caso. A partir do último caso de estudo, *El Siluetazo* e o contexto histórico político no qual emergiu, deparámo-nos com respostas nas esferas sociais e estéticas, ao desaparecimento de mais de trinta mil pessoas durante o período do terrorismo de estado da ditadura cívico militar argentina (1976-1983). Aqui, o trauma social do desaparecimento, parece retornar, numa nova volta de espiral, evocando desaparecimentos anteriores: o de milhares de populações originárias, fruto do processo de colonização espanhola, bem como o desaparecimento em massa de afro-argentinos, descendentes das populações deslocadas forçadamente do seu continente de origem durante os séc. XVIII e XIX, escravizadas e colocadas na linha da frente de combate durante a guerra da Independência (1810-1818) e da guerra do Paraguai (1864-1870). O trauma do desaparecimento parece ser inultrapassável, uma pergunta permanente, sem resposta. A figura do desaparecido, surge durante as décadas de 70 e 80 nos países da América Latina, referindo-se às vítimas de sequestros e dos crimes de desaparecimento forçado, cometidos pelas ditaduras militares autoritárias perpetradas pelos governos da Argentina (1984), Uruguay (1983) e Chile (1991) entre outros, resultado da Operação Condor<sup>52</sup>. O desaparecido é uma entidade espectral, paradoxalmente, a ausência faz-se presente através da falta e da indagação constante, por corpos que não aparecem. E sem essa ma-

---

52 A Operação Condor (*Plan Cóndor*) foi uma campanha de repressão política e terror de Estado apoiada pelos Estados Unidos, envolvendo operações de inteligência e assassinato de oponentes, implementada oficialmente e formalmente em novembro de 1975 por parte das ditaduras de direita do chamado “Cono Sul” da América do Sul (Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguay).

terialidade da carne, seja ela vivente ou não, torna-se muito difícil, talvez impossível, fechar e sanar essa ferida aberta, como uma pergunta incomoda que perturba.

O nosso segundo caso de estudo, *Danza Comunitaria*, surge também como resposta ao desaparecimento, nomeadamente de formas de sociabilidade e de convivialidade, fruto da progressiva neoliberalização do Estado Argentino no período pós-ditadura, durante a década de noventa e que culminou na impactante crise do 2001. Através do encontro entre corporalidades dançantes, pretende-se reativar os modos da empatia e da cooperação, tantas vezes ausentes devido à fragmentação da trama social pelas agendas políticas, que têm como alvo, o controlo e dominação sobre as corporalidades e seus desejos pulsantes. Tanto nas obras coreográficas, como nas práticas da *Danza Comunitaria*, o tema dos desaparecidos retorna, uma e outra vez, através de associações, mais ou menos espontâneas de movimentos com as memórias inscritas nas corporalidades desde onde se desprendem sensações e emoções reprimidas e encerradas nas distintas camadas da materialidade corporal. Esses fantasmas retornam também através de evocações deliberadas das feridas coloniais, como na peça *De la Oscuridad*, que fazem com que, através de processos contínuos e coletivos de luto, sejam mobilizadas, acompanhadas e ressignificadas as ruturas violentas das múltiplas separações forçadas que nos atravessam, pessoal e coletivamente. Em relação ao primeiro caso de estudo e do seu contexto de surgimento, a figura do desaparecido faz-se presente, uma vez mais, desta feita, na figura do feminicídio<sup>53</sup>. O coletivo ativista feminista conhecido internacionalmente como *Ni Una Menos*, surgiu a partir das grandes manifestações em 3 de junho de 2015, tendo tido como principal ponto de encontro o Palácio do Congresso Nacional da Argentina em Buenos Aires. O protesto foi organizado após o assassinato de Chiara Paez, de 14 anos, encontrada enterrada em baixo da casa do namorado no dia 11 de maio do mesmo ano. Chiara, encontrava-se grávida e foi espancada até à morte. Um fenómeno multitudinário, estendeu-se a países como o Uruguay e o Chile, conseguindo reunir cerca de 200.000 pessoas apenas em Buenos Aires. Este evento terá marcado o início de reconstruções e reformulações por parte dos movimentos feministas sul americanos, que têm vindo a ganhar uma força de afetação internacional, articulando a apropriação e desaparecimento dos corpos femininos e feminizados, com a apropriação e desaparecimento das formas de vida através de lemas como: “Ni la tierra, ni las mujeres son territorios de conquista.” ou, “Somos las nietas de todas las brujas que nunca pudieron quemar.”, defenden-

---

53 Feminicídio ou femicídio é um crime de ódio, entendido como o assassinato de uma mulher por ser mulher. Este conceito define um ato de gravidade máxima, num contexto cultural e institucional de discriminação e violência de género e é geralmente acompanhado por um conjunto de ações de extrema violência como tortura, mutilação, queimaduras, crueldade e violência sexual contra mulheres, meninas e corpos feminizados.



do que para decolonizar, é necessário despatriarcalizar, uma vez que o patriarcado precederá os próprios processos de colonização. Relembremos que as tentativas de disciplinamento e dominação das corporalidades, estão presentes e parecem regressar ciclicamente nos discursos relacionados com a ordem, o progresso, o desenvolvimento, a pureza, a limpeza e os bons costumes, que visam limitar, reduzir e homogeneizar movimentos, cosmovisões e formas de existência, no sentido de controlar modos relacionais e as corporalidades, reencaminhando os fluxos desejan-tes, na direção do consumismo e do individualismo, que aumentam exponencialmente as assimetrias sociais bem como a destruição das formas de vida humanas e não humanas na terra. A colonização justificou-se através da conversão ao cristianismo, com a “altruísta” intenção de salvação das almas das civilizações consideradas selvagens e demoníacas. Lembremos que o governo da ditadura cívico militar argentina chamou o seu programa de “processo de reorganização nacional” e as políticas neoliberais que se lhe seguiram, tiveram em vista a aplicação da coreografia extrativista e desenvolvimentista, seguindo o modelo do “primeiro mundo”, o que levou a que em 2001, cerca de metade da população Argentina, vivesse abaixo do limiar da pobreza. Atualmente, os militantes pró-vida das campanhas contra a legalização do aborto, ao supostamente defenderem a vida, promovem a morte de muitas mulheres, causada pelas condições insalubres do aborto clandestino das quais padecem sobretudo as mulheres das classes populares. Em última análise, tratar-se-á do desaparecimento em curso das diversidades ou pluriversidades das formas de vida, causado pelos modos capitalistas modernos e coloniais que urge (re)conhecer e transformar no sentido da preservação da vida digna no planeta. Neste sentido, o decoreográfico aparece como gatilho e dobradiça, deliberadamente desordenado e indisciplinado, não podendo ser completamente capturado, generalizado, universalizado ou definido exaustivamente, funcionando como conector e articulador, nomeadamente entre os estudos coreográficos e de dança e as teorias e práticas decoloniais. Assim, o decoreográfico, aparece entendido enquanto proposição e opção, entre muitas outras, de lente de análise, bem como de ferramenta, simultaneamente conceptual e prática, que se vai construindo e transformando com e através do estabelecimento de relações com processos e acontecimentos tangíveis e situados manifestados por via das corporalidades. Decoreográfico como signifi-cante aberto, no sentido em que não pode ser reduzido a um conceito estático, está necessariamente em movimento ao demandar ser situado e redefinido por cada evento, e, ao mesmo tempo, é orientado pela bússola ética, sensível e política da decolonialidade. O que move e mobiliza os gestos decoreográficos, será a sanção, que entendemos como transformação e reestabelecimen-to dos fluxos vitais pessoais e coletivos, através da suturação das feridas coloniais que atravessam

as distintas dimensões da nossa existência, das mais concretas e tangíveis, às mais invisíveis, obscuras e inconscientes. O desafio passará, no nosso entender, por (re)criar processos, que através do exercício de corporalidades estéticas e sentipensantes, acompanhem e facilitem a decolonização dos conscientes e inconscientes que entrelaçam histórias pessoais e coletivas. Se pensar o incerto e o imprevisível, nos aproxima da liberdade, consideramos hoje, mais do que nunca, necessário, que a liberdade e a responsabilidade, caminhem de mãos dadas. Responsabilidade, como capacidade de responder de outras formas e não como o peso da demanda moral pelo bem, a ordem, o controle e a certeza, que como vimos, têm sido geradoras de muita destruição, em diversos contextos e âmbitos geopolíticos ao longo, pelo menos, de mais de quinhentos anos. Como aprendemos com Kusch (1953) e Rolnik (2018), ao reprimir o que é julgado ou inculcado ao nível das crenças mais profundas, como indesejável, parece criar-se o efeito contrário, potenciando-se isso mesmo que se tentou de negar. Assim, através de uma ética da integração das forças do vivente que atravessam as corporalidades, será talvez possível, restituir a integridade, ainda que parcialmente, às formas de vida do planeta, as quais, não pressupõem um equilíbrio harmónico, antes uma dança imprevisível de diferenças, dissensos, antagonismos e monstruosidades, para os quais apontam as teorias críticas tanto do norte como do sul, assim como a articulação ancestral dos opostos complementares presentes, por exemplo, nas cosmovisões andinas. O decoreográfico tratar-se-á das danças da integração das diferenças que desafiam os medos coloniais, que querem excluir a *ira de dios* (Kusch, 1962), ou por outras palavras, as agências não humanas, pois só a partir da inclusão radical, poderemos ser livres para escolher, uma opção, em relação a outra, implicando um gesto de posicionamento crítico e ético, num pluriverso de coexistências e co-implicações.

O decoreográfico, será pois, um dos “descobrimientos” desta pesquisa, e usamos deliberadamente esta palavra, no sentido de uma necessária e sã dose de autoironia e humor. Não no sentido de uma apropriação colonial, esperemos, mas no sentido de um contributo para o estabelecimento de articulações, pontes, contactos e fluxos, entre as práticas sentipensantes que interrompem a modernidade colonial, tanto na sua memória longa, como nas suas continuidades, questionando as modalidades de produção de subjetividade e de corporalidade produzidas pelo neoliberalismo contemporâneo. A procura de outras formas, passará pela experimentação, reflexão e entrelaçamento de experiências sociais, artísticas, biográficas, que emergem das diferentes formas de habitar as corporalidades, territórios, memórias e saberes, criando tramas entre académicos, ativistas, artistas e movimentos sociais nos diferentes “sules” do mundo.

### III. 1.1. Do Corpo às Corporalidades Estéticas

Usar os termos coreografia, coreográfico ou decoreográfico<sup>54</sup>, como instrumentos para pensar as relações entre a estética e a política, envolve a especificidade de colocar o corpo, no centro do pensamento a partir das posições, composições e movimentos das corporalidades humanas nas distintas esferas do social. Todavia, o nosso processo de investigação, levou-nos a questionar o amplo uso da palavra “corpo” nos discursos da atualidade. Numa intuição inicial, pareceu-nos que a ideia de “corpo”, não dá conta das multiplicidades, plasticidades, capacidades de transformação e movimento das forças viventes e criadoras, apontando mais para uma ideia de objeto, que para um processo.

Antes de mais, consideramos importante mencionar o caráter histórico e cultural da ideia de “corpo”, que muitas vezes, revela abordagens essencialistas, reproduzindo dualismos próprios do pensamento ocidental, nomeadamente as separações entre corpo/espírito e natureza/cultura. Outro perigo de falar de “corpo”, residirá, na projeção mais ou menos inconsciente de um corpo abstrato, universalizante, transcendente, que abordado como tal, acabará por reproduzir o imaginário hegemónico: moderno, colonial, branco, heteronormativo etc. O conceito de corpo, nas sociedades indígenas, encontra-se profundamente relacionado à ideia de Pessoa, que ao contrário da concepção moderna hegemónica, centrada na noção de Indivíduo, não aparece como substantivo ou objeto acabado, mas como verbo, num ser em processo, em permanente transformação, em devir. Deste modo, o corpo ameríndio, não aparece como entidade fixa e dada, “o corpo não é um dado, mas é performado, praticado. É um conjunto de atitudes, de afeções, de modos de ser, de *habitus*.” (Maluf, 2001, p.93). Falar de concepções hegemónicas nas culturas e sociedades ocidentais urbanas modernas coloniais, refere-se às noções dominantes, o que admite a possibilidade de, no interior dessas mesmas sociedades, seja possível encontrar diferentes modalidades.

Michel Foucault, dedicou grande parte da sua obra a identificar os mecanismos da objetificação e controlo dos corpos, descrevendo a constituição da subjetividade moderna como processo de disciplinamento dos mesmos, através de tecnologias políticas do corpo e de microfísicas do poder, que envolvendo um conjunto de técnicas, processos e disposições submeteriam os corpos. Esta linha de pensamento, tende a oscilar entre a quase absoluta sujeição do corpo, colocando-o como agente condicionado e passivo em relação ao poder e o corpo como fonte de resistência “natural” e “espontânea”, “verdadeira”, reiterando uma visão essencialista do mesmo. Sem deter-nos

---

54 Sílvia Pinto Coelho usa um termo similar a decoreográfico, a partir de referências geogenealógicas distintas das nossas, no artigo de 2016: “reparar, descografar e recografar” a partir da “Caosmose” de Félix Guattari.

neste debate tão vasto e profundo, adotamos como estratégia, no sentido de nos afastarmos deliberadamente de visões essencialistas e de nos aproximar de perspectivas que incluem a contingência, o acidental, a performatividade e a possibilidade de transformação, usaremos, preferencialmente, o termo corporalidades em vez de corpo. Corporalidades, no sentido de um “ser estando” Kushiano, de um corpo situado, de um ser inacabado, incompleto, em movimento, numa pluralidade cambiante de relações com as temporalidades (a memória) e as espacialidades (as relações com os não humanos), bem como, no reconhecimento performativo que coloca os corpos como produtores e criadores, e não apenas como produtos, da cultura (Butler, 1990). As corporalidades estésicas, seriam aquelas que, no seu movimento sentipensante, acolhem as memórias ancestrais e a consciência ativa das continuidades das injustiças sociais.

Desde a nossa experiência, enquanto ativadora das artes do movimento e coreógrafa nômada, sentipensamos a coexistência desses dois aspectos contraditórios e complementares. Por um lado, as corporalidades que vamos ensaiando no cotidiano e ao longo da vida, são inevitavelmente condicionadas pelos meios socioculturais nos quais nos movemos e ao mesmo tempo, existem possibilidades de “performar” e ensaiar campos relacionais que produzam diferenças, corporalidades críticas, ainda que parciais e mais ou menos temporárias. O que seriam então, as corporalidades estésico afetivas? No nosso entender, estas constituem-se através de processos performativos que experimentam e ensaiam éticas da não exclusão, da co-implicação e da afetividade, resultantes de processos de deslocamento, desobediência estética e de transformação das subjetividades, construídas no interior dos paradigmas moderno/coloniais. Como entendemos que qualquer definição só ganha carne e sentido, ao ser situada através de acontecimentos e corporalidades concretas (as quais não podem ser consideradas sem levar em conta a trama complexa de condições das quais surgem), narraremos e articularemos, as corporalidades estésico afetivas, a partir e através dos nossos casos de estudo.

### III.2. DAS PROPOSIÇÕES DECOREOGRÁFICAS E DAS CORPORALIDADES ESTÉSICO AFETIVAS NA ARGENTINA

Corporalidades, eventos, atmosferas e intensidades, não podem ser entendidas por fora das presenças sensíveis ou estésicas nos seus contextos sociais e políticos, isto é, não existem como material isolado porque profundamente enredadas nos processos sociais que lhes dão origem. É neste sentido, que procedemos à escolha de três estudos de caso que aparecem fruto e em respos-

ta a três conjunturas políticas, marcadamente distintas da história recente da Argentina, consideradas como períodos de crise política e social: a partir de 2015 (Macrismo), no seio das novas articulações dos movimentos feministas do sul, estudámos o projeto *ArteMA colectivo de artistas*, inserido no movimento de ocupação das fábricas, resultante da crise de 2001, estudámos *Danza Comunitaria*, e por último, inscrito na última ditadura cívico militar (1976-1983), em cooperação com o movimento pelos direitos humanos das *Madres de Plaza de Mayo*, estudámos o acontecimento que ficou conhecido como *El siluetazo*. A escolha destes casos, esteve também relacionado com a consideração de que as suas proposições constituem formas de prefiguração de alternativas aos modos hegemónicos de relação e produção e reprodução da vida. Escolhemos levar a cabo a descrição dos estudos de caso, desde o mais recente até ao mais antigo, não simplesmente por forma a inverter a progressão cronológica, mas porque, sentipensamos, facilitará a visualização das diferenças, bem como das continuidades, das problemáticas levantadas pelas sucessivas crises que têm ocorrido na Argentina.

### III.2.1. VOMITE TODO AQUI: DAS VANGUARDAS AOS ATIVISMOS ARTÍSTICOS AOS FEMINISMOS POPULARES E DECOLONIAIS DO SUL: O CASO DO ARTEMA COLECTIVO DE ARTISTAS

“La cita entre generaciones es también la de la parla de mujeres, herencia de los cuidados y de las tácticas de las presuntamente débiles. Nosotras narramos, nos narramos, nos hablamos y construimos entre todas una memoria de las heridas, los heroísmos diarios, los cuidados mutuos. En ese tejido nos hacemos, somos también en la palabra.” Ni Una Menos (n.d.).

O caso de estudo, *Vomite Todo Aqui: arteMA colectivo de artistas*, situa-se no enredo político atual, no qual, o regresso ao neoliberalismo na América Latina, aparece intimamente relacionado com o ressurgimento fulgurante dos movimentos feministas, que pretendem oferecer respostas aos desaparecimentos. Desaparecimentos resultantes do número intolerável de feminicídios (aproximadamente trezentos por ano na Argentina), pelas incontáveis mortes causadas pelos abortos clandestinos, bem como, os desaparecimentos de formas de vida comunitárias através das múltiplas formas de privatização, da dívida e da dominação e exploração dos territórios.

Dia 30 de abril de 2019, quarenta e dois anos depois da primeira ronda das *Madres de plaza de Mayo*, tivemos a honra de marchar em círculo com a linha fundadora. Imagens de rostos de muitas mulheres desaparecidas durante a última ditadura militar, encontravam-se suspensas nas grades da praça, acompanhadas de frases como: “Quien dijo que me fui si siempre estoy llegando”

ou “Para vivir un presente claro es necesario descubrir un pasado oscuro”. Rostos olhando para mim, para nós, interpelando-me, interpelando-nos. No início do mesmo mês, algures na cordilheira andina, que rodeia Quito, tive o privilégio de participar num encontro sobre Jineology, a ciência social das mulheres, articulada e sistematizada a partir das experiências e investigações do movimento feminista de libertação do Curdistão. O encontro abriu com a repetição em coro de uma frase que percorreu o meu corpo: “As lutadoras não morrem, multiplicam-se”.

Os feminismos têm sido tecidos internacionalmente desde à muito, com particular fulgor nas periferias do mundo, do Curdistão à Argentina passando pelo feminismos negros, chicanos, ao movimento de mulheres saharauis, entre muitos outros exemplos. Estes feminismos, de cariz popular e decolonial, têm como característica, o (re)estabelecimento de ligações, articulando diferentes temporalidades, territorialidades, corporalidades e interligando diferentes dimensões das lutas: democracia direta, libertação das mulheres, ecologia, espiritualidade, autodeterminação, organização popular, construindo realidades baseadas em princípios éticos, estéticos e comopolíticos, que conjuram o fim de processos que são considerados indissociáveis: o patriarcado, o colonialismo, o estado-nação e o capitalismo.

O coletivo ativista feminista conhecido internacionalmente como *Ni una menos*, surge na Argentina, partir das manifestações multitudinárias, do dia 3 de junho de 2015. Protesto organizado após o feminicídio de Chiara Paez. Este coletivo autodefine-se simultaneamente como grupo de vontades feministas, lema e movimento social, inserindo-se no movimento histórico dos feminismos argentinos, relacionado com as três décadas do Encontro Nacional de Mulheres, a Campanha Nacional pelo Direito Aborto Legal, Seguro e Gratuito e a organização das Mães e Avós da Praça de Maio, os movimentos pelos direitos LGBT, das mulheres migrantes, indígenas e afrodescendentes: “Somos parte de esa historicidad y, a la vez, contemporáneas de un movimiento de mujeres novedoso, potente, popular, transversal, libertario, con mil rostros y miles de entonaciones, que es regional e internacional” (Ni Una Menos, n.d.). *Ni Una Menos*, é a cara mais visível e mediática da mais recente vaga de feminismos populares e decoloniais do sul, a qual é acompanhada por uma intensa articulação teórica e conceptual por parte de autoras latino americanas, das quais destacamos Rita Segato, Maria Lugones e Verónica Gago. Uma das proposições de *Ni Una Menos*, que consideramos particularmente relevante para o nosso estudo, trata-se de *Amistad Política: inteligencia colectiva* (Ni Una Menos, n.d.), que parte do princípio que uma das principais estratégias do patriarcado, passa por separar as mulheres através dos mecanismos da comparação e da competição. Para contrapor-lo, será necessário então, construir práticas de confiança e cuidado mútuo entre mulheres e

corpos feminizados: uma amizade política. Inventar laços, palavras e formas de trabalhar coletivamente as violências patriarcais inscritas no cotidiano. Não num sentido de amizade genérico, mas uma amizade politizada, isto é, ancorada no reconhecimento das feridas coloniais. Esta amizade política, funcionaria através de dispositivos colocados em comum, socializando histórias pessoais e articulando-as com histórias de subalternidade das mulheres ao longo dos séculos, em distintos contextos, por forma a desativar mecanismos de isolamento individualista, abrindo espaços para que uma inteligência coletiva e uma outra mobilização do desejo possa, enfim, emergir. Criar modos de vida feministas, capazes de trabalhar a partir das heterogeneidades, não exclusão e respeito pela pluralidade que constitui o tecido social. Deste modo, estes feminismos, confrontam as atuais desigualdades produzidas pelo neoliberalismo, na sua vertente de capitalismo financeiro, através de processos de (re)aprendizagem e (re)articulação através das experiências e experimentações das novas lutas feministas, que se caracterizam principalmente, por uma transição do feminismo corporativo de elite (branco, burguês e académico), para os feminismos populares e decoloniais, dos quais são protagonistas, as mulheres racializadas, pobres, queer, trans, lésbicas, profissionais do sexo, donas de casa, mulheres com empregos precários etc. Tecer esta nova vaga de feminismos, passa por articular e visibilizar, o que tende a ser percebido como separado na superfície: patriarcado, colonialismo e capitalismo.

O contradispositivo *Vomite todo Aqui*, criado pelo *colectivo de artistas arteMA*, surge no seio deste contexto, em 2015, precisamente nos interstícios entre os ativismos feministas e as práticas artísticas, autodefinindo-se como micro comunidade de mulheres.

Nuestro colectivo se constituye como una micro comunidad de mujeres que opera de forma autónoma y contra-hegemónica. Los intereses que abordamos se construyen en base de poder ejercer una fisura en la cultura desde el arte. Entendiendo a los acontecimientos artísticos como hechos ligados profundamente a la vida en todas sus instancias y con todas sus contradicciones. Deconstruimos cánones instaurados como el patriarcado y tejemos redes de otras formas de hacer, de pensar y vivir. (ArteMA, 2018, p.5).

O nome deste coletivo parte de um jogo de palavras com *arteBA*, a maior feira de arte da Argentina, patrocinada por vários bancos transnacionais, cujo o principal objetivo é desenvolver o mercado da arte local. Nada mais antagónico aos propósitos de arteMA, formação que funciona de forma autónoma, em colaboração pontual com instituições: universidades, escolas, espaços culturais, galerias de arte etc. “MA”, diminutivo de “madre”, mãe, é transformado em sufixo, operação

que surgiu a partir da maternidade de uma das integrantes, o que levou a uma reflexão coletiva sobre as complexidades e relações entre ser mãe, o trabalho reprodutivo associado e o exercício da atividade artística. O trabalho deste coletivo desenvolve-se, deliberadamente, por fora dos modos de produção do mundo da arte, o qual implica um conjunto de atividades de visibilidade e legitimação institucional, desde uma rede de contactos, às aparições em eventos públicos, à consolidação de currículo de atividades com aval de estruturas reconhecidas, candidaturas a residências, bolsas, concursos etc. Contrariamente, o seu trabalho resulta da necessidade de partilhar desejos e inquietudes, através de encontros informais e irregulares, nos quais se questionam permanentemente as fronteiras entre arte, estética e política. É um coletivo, que se consolida a partir do interesse pela procura de modos de vida alternativos, através da amizade, afinidade afetiva e política, caracterizando-se ainda por uma atitude de ousadia e desafio, em relação à institucionalização das práticas artísticas. A este respeito, destacamos uma ação improvisada pelas artistas, após a participação na manifestação organizada pelas *Ni Una Menos* a 3 de junho de 2016. De acordo com a ideia inicial, durante a marcha de protesto, foram recolhendo entre manifestantes, frases breves em pequenas folhas de papel, aquilo a que chamaram de “cuspos do patriarcado”. Estes pedaços de papel, eram acumulados no interior de balões, com o objetivo de construir uma *piñata*<sup>55</sup> de cuspos que seria rebentada à chegada à *Plaza de Mayo*, lugar onde historicamente culminam as manifestações na capital argentina. Todavia, as artistas, lembraram-se, que nesse mesmo instante, decorria a atribuição de prémios, na categoria de “instalação e meios alternativos” do *105º Salon Nacional de Artes Visuales*. Assim, as arteMA, irrompem pelo *Palais de Glace*, onde decorria o evento e, sem qualquer pré-aviso ou autorização, rebentam a *piñata*, no centro da sala principal, numa ação a que chamaram *Piña-TA: Vomitar- NI UNA MENOS*<sup>56</sup>. Os cuspos, frases pulsionais de revolta anónima, reunidas durante uma marcha contra os feminicídios (uma média de um feminicídio por cada trinta horas na Argentina), foram deslocados para o centro de um evento da arte hegemónica de cariz eurocentrado, moderno e colonial. Este gesto de deslocamento, produziu uma série de fissuras nas perceções normalizadas dos lugares e formas dos acontecimentos estéticos, produzindo, ao mesmo tempo, um confronto e um encontro entre duas esferas sociais, duas facetas da cultura, popular e de elite, provocando reflexões sobre diferenças e separações.

---

55 Uma piñata é um recipiente geralmente feito de papel machê, cerâmica ou tecido, que contém geralmente pequenos brinquedos ou doces. Este artefato é aberto através de um golpe que o quebra, como parte de uma cerimónia ou celebração popular.

56 video de *Piña-TA: Vomitar- NI UNA MENOS* <https://www.youtube.com/watch?v=fQMAPnacEcE>



A consideração da crítica de arte, como algo politicamente problemático, não é nova. No passado, esta “crítica à crítica”, levou muitos artistas a abandonar a arte para se dedicarem a atividades mais frutíferas e éticas. No entanto, artistas contemporâneos que entram em ressonância com as problemáticas dos movimentos ativistas, não chegam a abandonar de todo as práticas artísticas, antes procuram torná-las úteis, colocando-as ao serviço da transformação das relações sociais, construindo uma posição historicamente nova (Groys, 2016,p.56). Recuperando o espírito rebelde e provocador das vanguardas, que influenciaram de forma contundente os ativismos artísticos locais, as *arteMA* estão menos interessadas no “valor”, reconhecimento ou nos critérios de “qualidade” da sua obra e mais em atravessar distintos contextos, galerias, tomando as ruas, camuflando-se com os movimentos sociais, convocando passantes, a participar nas suas proposições, ancoradas numa contínua reflexão sobre as formas de vida em curso e o papel da artista no seu interior.

#### III.2.1.1. Das Vanguardas às Pós-vanguardas dos Ativismos Artísticos na Argentina

Como nenhum projeto surge isolado, consideramos crucial, na abordagem ao nosso estudo, construir uma cartografia, das características dos chamados ativismos artísticos argentinos, a partir de influências, antecedentes, cruzamentos e justaposições. Existe uma insistência da arte argentina, a partir dos anos sessenta, na construção de identidades, em torno do termo “vanguarda”, denominação que os artistas usaram ao autodeterminarem-se de vanguardistas, embora o mesmo termo fosse considerado internacionalmente, fora de época (Alonso, 2003). Para Longoni (2004), que desenvolve um estudo aprofundado sobre “ideas y prácticas artístico políticas” na Argentina da época, esse fato está relacionado com a confluência de uma arte experimental que expandia fronteiras disciplinares, nas quais se encontrava a política, através dos questionamentos de alguns núcleos intelectuais de esquerda sobre modos e procedimentos para levar a cabo a revolução. Longoni (2004) articula “revolução” e “vanguarda” como as linhas de força dos movimentos sociais de diferentes tradições (anarquistas, libertárias, marxistas), que ao serem atualizadas, levaram ao surgimento do que ficou conhecido como “nova esquerda”, um conjunto de movimentos, experiências e ideias que se distinguem das antigas estruturas organizacionais partidárias e formas culturais da esquerda tradicional.

(Las vanguardias) formas históricas específicas del cambio cultural de la Modernidad, irrupciones violentas y colectivas contra el *status quo* artístico, que implican una ruptura tajante con las formas legitimadas de hacer arte, de concebirlo, de ponerlo en circulación, de pensar el lugar del artista en su entorno, y que muchas veces fueron mucho más allá, al impugnar el sistema social e político vigente y al plantearse la articulación con los movimientos e proyectos emancipatorios. (Longoni, 2004, p.6).

Antes de avançarmos, com esta aproximação aos ativismos artísticos no contexto argentino, que usamos como forma de situar parcialmente o nosso estudo de caso, parece-nos inevitável remeter-nos às vanguardas europeias do início do séc. XX, que terão sido a referência de partida dos mesmos. Lembremos a este propósito que a migração para a Argentina durante o século XIX e início do século XX, caracterizou-se por ser principalmente europeia, tornando-se assim o segundo país a receber imigrantes europeus depois dos Estados Unidos. As vagas de emigração mais numerosas ocorreram antes da Primeira Guerra Mundial e em 1914, o número de imigrantes atingiu seu nível histórico máximo, aproximando-se a trinta por cento da população total, com amplas consequências nos mais distintos setores sociais.

Vanguarda, é originalmente um termo francês, que significa o avanço de guarda, a parte dianteira de um exército. Este termo apareceu pela primeira vez, como referência à arte na França na primeira metade do século XIX, e é geralmente creditado a Henri de Saint-Simon, um dos precursores do socialismo, que acreditava que a arte, a par com a ciência e indústria, lideraria uma nova sociedade. Inseridas no chamado modernismo nas artes, os quais incluem um punhado de movimentos artísticos: o surrealismo, o futurismo, o dadaísmo entre outros. A recusa das poéticas artísticas normativas nestes movimentos, representava uma tentativa de ruptura com os modos de funcionamento da “instituição arte” da sociedade burguesa e com os seus preceitos de autonomia, reclamando uma fusão entre arte e vida. Os modelos canônicos, deram lugar à investigação das obras.

Um rasgo característico dos movimentos históricos de vanguarda consiste, precisamente, em não terem elaborado nenhum estilo; não há um estilo dadaísta, nem um estilo surrealista. Na verdade, estes movimentos acabaram com a possibilidade de um estilo da época, ao converterem em princípio, a disponibilidade dos meios artísticos das épocas passadas. (Bürger, 1996, p. 47).

As vanguardas terão fracassado o seu propósito de romper com a “instituição arte”, na medida em que, no decorrer do século XX, a indústria cultural, legitimaria tanto o relativismo estético,

como a pluralidade de expressão bem como autoridade da “instituição mercado”. Na era da sociedade industrial e da reprodutibilidade técnica das mercadorias, a arte também se tornaria, bem de consumo, já que os meios tecnológicos permitiram a reprodução em série dos objetos artísticos e consequente perda de “aura”, conforme a célebre tese de Walter Benjamin (2006). Ainda assim, para Peter Bürger (1996), as vanguardas terão contribuído para revelar o sistema de arte burguês e as tendências artísticas, que se apresentavam com a pretensão de validade universal, pois, a partir desta altura, passaria a ser indiscutível o convívio entre as artes “realistas” e “vanguardistas”, o que equivaleria, hoje, a uma “arte comercial” e a outra que se propõem como “experimentação de linguagem”. Bürger (1996), chega mesmo a distinguir os vanguardistas dos modernistas, os primeiros estariam investidos em dissolver as fronteiras entre arte e vida, enquanto os segundos, estariam interessados nas ideias de uma arte autónoma e autoreflexiva. Outro aspeto importante das vanguardas, residirá na interdisciplinaridade de muitas das suas manifestações, nas quais, se utilizavam ações artísticas de caráter performativo, atos que operavam como meios de provocação e rutura com a arte tradicional, ganhando denominações como *aktion*, *collage*, *assemblage*, *environments*, *event*, *happening* ou *dé-collage*. Nicolas Bourriaud (1998), considera que as propostas das vanguardas do séc.XX, se inscrevem no projeto de emancipação modernista de mudar a cultura e as condições de vida individuais e sociais, reflexo de um racionalismo idealista e teológico. Segundo Bourriaud (1998), não será possível o “fim da história”, nem o “fim da arte” proclamado pelos dadaístas, uma vez que existirá um permanente reinvestimento das formas em função de um contexto historicamente situado. Como vimos na primeira parte desta dissertação, a ideia de uma coreografia expandida, remete para as neovanguardas nas artes plásticas e para a articulação da “escultura no campo expandido” de Rosalind Kraus (1979). Contudo, uma ideia de um campo decoreográfico, embora se distinga claramente através da perspetiva decolonial, tem ressonância com as vanguardas do início de século, na sua agenda de fusão arte/vida e em particular com o seu desenvolvimento situado em solo argentino, no qual, a relação com o político e a política tem sido profundamente entrelaçada ao longo das décadas. A grande diferença entre a proposta das vanguardas e uma proposta decoreográfica, relaciona-se com o fato de as primeiras, se desenvolverem no interior da modernidade e suas formas de subjetividade, e a segunda, propor um lugar de fronteira, assente num sentipensamento decolonial, que assume a sua faceta moderna, mas ensaia posicionar-se para além da mesma, nomeadamente, através da recuperação de genealogias subalternizadas pela matriz colonial-moderna. Uma das principais diferenças, reside no fato de, ao contrário do pensamento moderno das vanguardas, fundado no desejo de choque, rutura e corte com o pas-

sado, numa atitude reativa às transformações das novas condições de experiências das sociedades industrializadas e das guerras na Europa do séc XX, o coreográfico pretende propor respostas que se constroem a partir do estabelecimento de conexões e continuidades entre histórias subalternas e o recurso a uma memória longa, que vai pelo menos, até aos antecedentes da colonização. Deste modo, o coreográfico assume as influências modernas das vanguardas e neovanguardas do século anterior, ao mesmo tempo, que propõe uma espécie de regresso ao passado. Em língua aimará, passado diz-se *Nayra*, que significa, olhos. Os olhos estão à frente, para ver onde damos os passos, para evitar tropeçar. A palavra que traduz futuro, é *Qhipa*, que significa atrás, nas costas (Nuñez, 2008). O que vemos adiante, será, portanto, o passado. O passado entra pelos nossos olhos (se ou-sarmos olhar). Assim, para entender o presente e saber como agir, a cultura aimará encara o passado, onde tudo está à vista, e não perde tempo em projetar o futuro, onde tudo é nebuloso e precisa ainda de ser visto. Existe aqui uma inversão da conceção metafórica do tempo, cujo o “anjo da história”<sup>57</sup> de Walter Benjamin (2012) parece ecoar.

No entanto, para Longoni (2004), no contexto argentino, as ligações entre vanguarda e instituição, não são necessariamente definidas em oposição.

A contrapelo de lo que propone Peter Bürger en su Teoría de la Vanguardia, sostengo que vanguardia (o al menos la vanguardia argentina de los años 60/70) no puede definir-se exclusivamente por su carácter anti-institucional, puesto que ese énfasis excluyente no alcanza a explicar el hecho de que los propios artistas hayan desplegado estrategias ante las instituciones del campo artístico que no fueron siempre de ruptura o colisión. (Longoni, 2004, p.23).

A relação entre vanguardas e instituições artísticas na Argentina, terá sido contínua e fluctuante, mantendo uma tensão entre zonas de aproximação e zonas de desencontro e afastamento. Muitas vezes não terão sido os artistas que rejeitaram a instituição, mas o contrário (Longoni, 2004). Na Europa, o reflexo do confronto radical dos movimentos de vanguarda com a instituição arte, levou à criação de novas formas de assimilação da “novidade” da experimentação artística que se manifestou no período pós-guerra, através do surgimento instituições, tais como os museus de arte moderna e contemporânea, as bienais e os centros culturais. Na Argentina, essas mudanças, configuraram um circuito institucional moderno, no qual são legitimadas, circulam e são apre-

---

57 Na sua " 9ª tese sobre a filosofia da história" (1940), Benjamin vê em uma pintura de Paul Klee de 1920 intitulada *Angelus Novus*, a que ele chamou de "o anjo da história", com o rosto voltado para o passado, mas movendo-se de costas para o futuro, sugado pelo que interpretou como "o furacão do progresso". Nesse passado, o anjo, um tanto horrorizado, observa "ruínas" que se acumulam e que devem ser reconstruídas, reparadas. Essas ruínas instigam o pensamento crítico e produtivo em relação ao passado.

sentadas publicamente as produções das vanguardas: “No se trata de un espacio homogéneo sino cruzado por conflictos, y en donde los agentes institucionales despliegan estrategias que apuntalan zonas determinadas de la vanguardia.” (Longoni, 2004, p.25). Longoni (2004) fala de uma “hegemonia alternativa” para descrever esta relação ambivalente entre vanguardas e instituições da arte durante os anos sessenta e setenta, que corresponderia a uma procura de modernidades alternativas, mas não propriamente, de alternativas à modernidade.

Incontáveis são os exemplos de ações das vanguardas argentinas dessa época, das quais destacamos o caso do artista Alberto Greco (1931-1965), que no seio dos informalistas argentinos<sup>58</sup>, terá sido o que mais questionou e expandiu os limites do campo artístico, com a particularidade de colocar o corpo no centro das suas propostas. Em 1960, realiza um *happening* na casa da artista Lea Lublin, que consistiu em entrar numa banheira cheia de tinta negra e simplesmente participar na festa que se desenrolava no local, nu e pintado de negro. Esta ação, provocou grande incompreensão no interior do meio artístico argentino, o que levou o artista a exilar-se temporariamente no Brasil, consciente do deslocamento proposto, de uma incorporação do gesto estético: “Estoy haciendo conmigo mismo una obra, siendo yo el artista, yo mismo produzco arte, es decir, yo soy el arte en ese sentido” (Greco, n.d.). O artista, procura na arte, o mundo existente, criando os *vivo-dito*, que indica o “ao vivo” da experiência e “dito” remete a dedo: ação de apontar, mostrar. Greco é um caso ilustrativo da ambivalência das vanguardas argentinas, ao mesmo tempo que rompe com padrões estéticos e amplia o que é considerado arte nesse momento, o artista insere-se no centro da elite da arte da época ao apresentar o *vivo-dito* no cenário artístico parisiense, na exposição *Antagonismos 2. El Objeto* (1962) no Museu de Artes Decorativas de Paris. Greco caminha entre os participantes, expondo-se como uma obra de arte, transportando um cartaz *Alberto Greco, obra de arte fuera de catálogo* e distribuía cartões pessoais que o apresentavam como *objet d’art*, num gesto que coincide com as primeiras experimentações artísticas que ficaram conhecidas como Arte da Performance.

A arte *vivo-dito*, bem como a série *Incorporaciones de Gente a la Tela*, retomam e reelaboram os *ready-made* de Duchamp: não deslocam o objeto encontrado do seu contexto, pelo contrário, indicam o lugar onde existe.

---

58 O informalismo é um movimento artístico que engloba todas as tendências abstratas que se desenvolveram em França, Espanha e Itália durante a Segunda Guerra Mundial, paralelamente ao expressionismo abstrato americano. O movimento foi batizado por Juan Eduardo Cirlot, o seu principal ideólogo.

El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñara a ver, no con el cuadro, sino con el dedo. Enseñara a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación, que significa galería y muestra. Debemos meternos en contacto con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones. (Greco, 1964, 24 Julho).

As *Incorporaciones de Gente a La Tela*, são uma variante do *vivo-dito*, na qual, Greco contrata pessoas, um vendedor de cachimbo, um vendedor de lotaria cego, um engraxador, uma senhora da aldeia, mas também amigos famosos, e coloca-os em frente a grandes telas brancas, nas quais traça sua silhueta. Por vezes, usa o traço mínimo e impreciso, que delimita o contorno do corpo, outras vezes cobre com tinta monocromática o resto do tecido, deixando, “em negativo”, o espaço em branco do corpo, marcando a sua ausência. Apesar do nome da obra, não se trata de uma *collage* de corpos humanos à tela, mas trata-se de indicar, na própria tela, a marca do que esteve ali e não está mais. Nas *Incorporaciones de Gente a La Tela*, funciona a ideia, não de representar, mas de apresentar a ausência, uma documentação ou registo do “real”. É inevitável a associação com o nosso terceiro caso de estudo *El Siluetazo*, que posteriormente vai utilizar o dispositivo da silhueta, noutro contexto político e com outras implicações, como veremos.

À rearticulação da relação entre arte e da vida, dimensão que Bürger (1996), considera crucial numa delimitação dos movimentos históricos de vanguarda, Greco terá contribuído com a elaboração do seu próprio corpo como o objeto de arte. Os *vivo-dito*, eram mais uma atitude artística que uma série de normas estéticas ou procedimentos, tratava-se de aproximar a arte da vida, não tanto da conceção da vida como forma de arte.

Neste breve sobrevoo pelas vanguardas argentinas como forma de situar o caso de estudo em questão, destacamos o chamado *itinerário de 68*, e em particular, o caso *Tucumán Arde*, no quente ano de 1968, composto por gestos estético políticos que dão conta da sua profícua “tradição” na historicidade dos ativismos artísticos da Argentina.

Em 1966, instala-se um novo golpe militar Argentina. Desde a proibição do peronismo desde 1955, que o regime institucional republicano funcionava com muitas irregularidades, mas nova situação, coloca todos os partidos políticos numa posição de igualdade (a da proibição e censura), criando as condições para uma procura de alternativas de poder por fora do sistema partidário (Longoni, 2004, p.276). A política cultural do regime militar, fortemente autoritária e clerical, manifesta-se em múltiplos atos de censura: o fim de publicações, a clausura de salas de teatro, sanções

às rádios, leis restritivas da liberdade de expressão, bem como políticas de intervenção brutal nas instituições públicas como a Universidade de Buenos Aires (UBA), sob a acusação de quebrar a moral e os bons costumes. Longoni (2004), chama de *itinerário de 68*, ao conjunto de expressões efêmeras mas contundentes que revelam as tensões entre o campo intelectual e vanguardista que articulava os horizontes modernizador e revolucionário, do qual *Tucumán Arde*, obra coletiva realizada pela vanguarda plástica de Buenos Aires e Rosario durante os últimos meses de 1968, terá sido a sua expressão mais paradigmática. Não se terá tratado tanto de um evento excecional e insólito, mas de uma culminação produzida pelo acelerado processo de radicalização, artística e política, experimentada por artistas e intelectuais da época. A "nova estética" do *itinerário de 68* implicava, tanto nas suas ideias, como nas suas práticas, uma dissolução progressiva das fronteiras entre ação artística e ação política. Deste modo, a violência política, torna-se material estético, não apenas como metáfora ou invocação, mas apropriando recursos, modalidades e procedimentos específicos do campo da política, em particular das organizações da esquerda radical. O *Encuentro de Arte de Vanguardia* realizado em Rosario em agosto de 1968, terá sido o evento de maior relevância no processo de elaboração e discussão de ideias estéticas e políticas que sustentavam o *Itinerário de 68*. Neste encontro, discute-se e avaliam-se as políticas artísticas, negando o retorno às instituições e à cultura burguesa. Procura-se um "novo campo", "uma nova função" e "novos materiais", para alcançar uma "nova estética", que recuperasse a ideologia das vanguardas históricas de unir arte e vida, que para este grupo é ressignificado enquanto devir revolucionário (Longoni, 2004, p.280). Deste modo, uma das principais características desta "nova estética", tem a ver com a articulação da arte no processo político revolucionário. Não basta, a aderência da subjetividade do artista a uma determinada causa, nem a sua militância política, é exigida uma produção da obra de arte "objetivamente revolucionária". Assim, a experimentação aparece em pé de igualdade com a revolução política, o que permite diferenciá-la de outras variantes da "arte política". Para Longoni (2004), a segunda característica da "nova estética", reside no duplo caráter artístico e político da rutura que os artistas realizam e que o confronto com o regime militar vai tornar urgente. Todavia, a carga utópica das suas manifestações, não leva apenas a uma oposição ao regime, mas também à rebelião contra os modos de produção e de circulação da arte. É neste contexto, que surge *Tucumán Arde*, cujo objetivo passava por construir um contra-discurso que visibilizara a falsidade da propaganda oficial em relação à situação crítica da província do norte argentino. *Tucumán Arde*, foi uma obra de conceção e realização coletiva e multidisciplinar, montada em novembro de 1968 na sede da "CGT de los Argentinos" (Confederación General del Trabajo de los Argentinos) de Rosario

e de Buenos Aires. Levada a cabo por intelectuais e artistas de ambas cidades que se propuseram a criar um fenómeno cultural com características políticas que excediam os modos e circuitos habituais das vanguardas, assimilando o conceito de vanguarda estética à vanguarda política. Uma das estratégias, passava por evitar a assimilação da obra, deslocando-a do circuito tradicional das instituições culturais oficiais. Outra estratégia, passava por usar a obra como meio de transformação política, através da adesão às lutas populares do momento. O trabalho, é inicialmente concebido como um processo estruturado em três etapas. Na primeira fase, os artistas fizeram duas viagens a Tucumán, província devastada pela crise da produção de açúcar. Nessas viagens, estabelecem contactos, tanto com as autoridades culturais, como com os líderes sindicais que lideravam as lutas contra o fechamento das fábricas. A segunda fase, caracteriza-se por uma primeira intervenção nos meios de comunicação de massa, através de duas conferências de imprensa. A primeira, consegue uma ampla difusão aproveitando a legitimidade concedida por artistas reconhecidos, mas os verdadeiros objetivos do trabalho permanecem ocultos. Os propósitos vão ser explicitados na segunda conferência de imprensa, através da denúncia da situação sócioeconómica da região e da cumplicidade entre o sistema cultural da província os donos dos engenhos de açúcar e o regime militar. Quando os artistas realizam a segunda viagem, leva-se a cabo uma campanha de difusão na cidade de Rosario, que visa gerar uma grande expectativa em torno do *slogan Tucumán Arde*, usando canais de difusão não convencionais dentro do circuito artístico. O seu *design*, combina técnicas provenientes da ação política, do campo das relações públicas, das práticas artísticas experimentais até à publicidade. No início da campanha, aparece apenas a palavra TUCUMÁN, nas entradas dos cineclubes, impressa nos bilhetes e antes do início da projeção do filme como parte da publicidade. A segunda fase da campanha, aparece o graffiti de rua, desta vez com duas palavras: *Tucumán Arde*. Também se imprimem e distribuem milhares de panfletos e adesivos no espaço público. Poucos dias depois da abertura da exposição na CGT, em Rosario, começou a terceira fase da campanha. A exposição, é convocada com um cartaz que assinala a *Primeira Bienal de Arte de Vanguarda*, pretendendo gerar ambiguidade em relação ao conteúdo: será uma viagem turística? uma campanha política? um anúncio da estreia de um novo filme? Para Longoni (2004), esta última fase, pode ser desligada das anteriores, pela ausência do slogan *Tucumán Arde*. O que nos parece interessante, é a ambiguidade de uma exposição de arte e vanguarda, na sede da central de trabalho, o que revela a articulação entre vanguardas artísticas com as vanguardas políticas. A segunda etapa de *Tucumán Arde*, toma forma com as exposições dos materiais pesquisados na fase anterior. As ex-



posições apresentam uma estratégia multimédia com ênfase na informação do público sobre a situação de crise na região.

Al cruzar la entrada a la sede sindical, el público se ve obligado a pisar los nombres de los dueños de los ingenios. En las paredes están pegados los afiches de la campaña callejera, recortes de periódicos que dan cuenta de lo que decían los medios sobre la situación provincial, diagramas que ponen en evidencia las relaciones entre el poder económico y el poder político local, cartas de los pobladores y maestras... Grandes carteles colgantes, fotografías ampliadas a tamaño mural que testimonian la miseria y también documentan el viaje de los artistas a la provincia. (Longoni, 2004, p. 287).

Ao mesmo tempo, projetavam-se documentários, gravações de entrevistas com líderes sindicais, trabalhadores da cana de açúcar e habitantes de Tucumán. Eram entregues ao público, relatórios mimeografados, documentos preparados por um grupo de sociólogos, relatórios acerca da situação, reproduções dos cartazes expostos, numa espécie de gesto de avalanche de informação. A primeira exposição, em Rosario, dura quinze dias e teve milhares de visitantes, desde seguidores do grupo de vanguarda aos sindicalistas. O dia da inauguração, apesar da proibição do governo ditatorial à realização de eventos políticos, a exposição é visitada por cerca de mil pessoas. A segunda apresentação, em Buenos Aires, é fechada poucas horas após sua inauguração, devido a pressões exercidas pelas “agencias de segurança” do Estado. Duas outras exposições planeadas nas cidades de Santa Fé e de Córdoba, nunca chegaram a acontecer, bem como a última parte do projeto que passava pela compilação e publicação dos materiais desta investigação e intervenção artística política. *Tucumán Arde*, torna-se assim, num exemplo paradigmático da “tradição” de gestos estético políticos na Argentina, relevante devido a distintos aspetos: no seu gesto de descentramento da capital, a multidisciplinariedade, a realização coletiva, e por uma abordagem, muito pouco comum à época, do artista enquanto investigador e construtor de contra discursos em relação ao poder hegemónico. Lembremos que o chamado “giro etnográfico” nas artes, vai ocorrer apenas nos anos noventa, marcado pelo texto seminal *The artist as ethnographer?* de Hal Foster (1995), no qual o autor problematiza as implicações da criação “em nome de” e “no lugar de”. Foster (1995), mostra-se cético em relação à coincidência do lugar do artista e do lugar do investigador, que implicaria que a transformação está sempre noutro lugar.

There is the assumption that the site of artistic transformation is the site of political transformation, and, more, that this site is always located *elsewhere*, in the field of the other: in the productivist

model, with the social other, the explode proletariat; in the quasi-anthropological model, with the cultural other, the oppressed postcolonial, subaltern, or subcultural. (Foster, 1995, p. 302).

Existiria, sob esta perspectiva, a suposição da alteridade como ponto principal de subversão da cultura dominadora, com o risco de transformar o papel do artista, numa espécie de “patronato ideológico.” (Foster, 1995, p.303). O período da pós-ditadura corresponderia ao período das “pos-vanguardas”. Longoni (2010), sugere o termo de *postvanguardias*, nas quais se inserem os chamados ativismos artísticos, que se inscrevem no seio das conjunturas histórico-políticas mais recentes na Argentina. Interessa aqui sublinhar, que a abordagem da historiadora, não pretende defender a condição artística dessas práticas nos termos convencionais de autoria, originalidade ou inovação, uma vez que as suas orientações, vão muito para além de convenções artísticas, que incluem a reprodução de uma cultura de elite, que passa muitas vezes, por articulações rebuscadas, encobertas e não acessíveis a quem não conhece os códigos construídos no interior dessa subcultura: “No estamos ante elaboraciones sofisticadas ni retóricas herméticas sino ante recursos fácilmente apropiables, técnicas reproducibles, incluso saberes populares.” (Longoni, 2010, p.93). Neste sentido, os procedimentos criados no seio dos ativismos artísticos, podem ser considerados, muitas vezes, repetitivos ou mesmo previsíveis, ao mesmo tempo que incorporam uma vertente criativa às formas de protesto social, através do uso de práticas e técnicas que decorrem da formação artística. Existe um gesto de depuração estética, que permite que essas ferramentas possam ser socializadas e apropriadas por grande parte da população, aproximando-as da cultura popular. Nesta ideia de depuração, não tomamos uma perspectiva essencialista, mas parece-nos útil a ideia de profanação (Agamben, 2010), no sentido de um gesto de restituição ao comum daquilo que foi cindido pelos dispositivos moderno-coloniais. As *posvanguardias* dos ativismos artísticos na Argentina, dizem respeito aos movimentos ambíguos, ambivalentes e difusos, compostos por artistas e não-artistas, nos quais circulam e se partilham saberes dentro e fora do campo social da arte. Operando nas fronteiras, já não a partir da negação da “instituição arte” ou do desejo de rutura, que marcou as primeiras vanguardas, permitindo-se contrabandear, circular e contaminar saberes, pontos de vista e práticas.

El paso de la vanguardia como grupo de choque o elite hacia la idea de movimiento. El pasaje de la tajante oposición a la Institución Arte, al desbordamiento de sus fronteras, las ocupaciones momentáneas, la intersección contaminante, el desvío de recursos, de saberes, de experiencias. (Longoni, 2010, p.93).

Aqui, parece-nos particularmente interessante o uso da palavra movimento, para indicar a possibilidade de uma circulação, não controlável, de técnicas, corporalidades, saberes entre esferas sociais. Ao desestagnar, deslocar e desprender, as práticas estéticas do interior do mundo da arte para mobilizá-las e colocá-las em diálogo e fricção com as práticas políticas dos movimentos sociais, cria-se um campo de imprevisibilidades, choques e antagonismos que pertence à esfera do político.

### III. 2.1.2. Das quatro conjunturas dos Ativismos Artísticos Argentinos

O chamado *Kirchnerismo*, é um movimento político argentino de centro esquerda de orientação peronista<sup>59</sup>, surgido em 2003, a partir do governo de Néstor Kirchner (2003-2007). Desde o final de 2015, a inauguração do governo liderado pelo presidente Mauricio Macri, marcou um retorno do país às políticas neoliberais, alinhando-se com a direção política assumida pela maioria dos países da região. Esta situação, reforçou o trabalho grupos de ativistas políticos, que já a partir do último mandato de Cristina Kircher (2011-2015), tinham começado a dedicar-se a estratégias intervenção no espaço público, entre os quais destacamos: *Colectivo Fin de un Mundo*, *Escena Política*, *Foro de Danza en Acción*, *Asamblea de Cultura y Derechos Humanos (ex Asamblea Lopérfido Renuncia Ya)* *Red Federal de Afectadxs (RFA)*, *Colectivo Dominio Público*, *Colectivo Alegría*, *Compañía de Funciones Patrióticas*, *Emergentes Comunicación*, *Ni una menos*, *F.A.C.C. (Fuerza Artística de Choque Comunicativo)*, *Colectivo Artístico Intersticial*, *Mujeres Públicas y Serigrafistas Queer*, *arteMA colectivo de artistas* entre outros.

Diana Taylor, propõe a noção de "ativismo" para definir as práticas consideradas como performances políticas: "El performance, por ser radicalmente inestable, puede apoyar los sistemas de poder como puede también subvertirlos, depende de quién y como lo maneje (Taylor, 2012, p.109)". Já Longoni (n.d.), oferece outra definição de ativismo artístico, termo que deriva do dadaísmo alemão, e que serve para pensar sobre os coletivos de artistas que levam a cabo interven-

---

59 O peronismo ou justicialismo é um movimento político argentino que surgiu em meados da década de 1940 em torno de Juan Domingo Perón e de um número considerável de sindicatos. Desde o seu surgimento, continua a ter uma influência importante na política e nas formas políticas da Argentina. Na sua forma partidária, foi organizado primeiro como Partido Trabalhista, depois como Partido Peronista, mais tarde renomeado como Partido Justicialista. Em 1949, dois anos após a aprovação da lei de voto das mulheres, foi criado o Partido Peronista das Mulheres, fundado por Eva Perón e composto apenas por mulheres, que foi dissolvido pela ditadura civil-militar instalada em 1955. O Peronismo tem por base e organiza-se em torno a três bases ramos: político, sindical e feminino, (aos quais, a partir da década de 1970, a juventude foi acrescentada) e tem como eixo central a justiça social.

ções públicas em resposta às mudanças na cena política: “un conjunto de prácticas muy heterogéneas: producciones y acciones, generadas muchas veces en forma colectiva, que abrevan en recursos artísticos y los cruzan con saberes extra-artísticos, animados por la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político, entendiéndolo como espacio del dissenso”.

Ana Longoni (2010), propõe três conjunturas marcadas pelo surgimento de grupos relacionados aos ativismos artísticos na Argentina. A primeira surge associada à revitalização das organizações de direitos humanos durante os anos noventa, marcada pela constituição de *H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio)*, um grupo nascido em 1996 e que reúne filhos de detidos e desaparecidos durante a última ditadura e por grupos como o *GAC-Grupo de Arte Cajero*, que se formou no ano seguinte e o *Etcétera*, que se autodefine como grupo de surrealistas autodidatas.

La década de los '90 estuvo marcada por el auge privatizador y el desguace neoliberal del Estado, así como por la consolidación de la impunidad obtenida gracias a las llamadas “leyes del perdón” y el otorgamiento de indultos a los responsables del genocidio. A contrapelo de la tendencia dominante que encomiaba el auge del individualismo y el repliegue en el ámbito privado, emergieron en esos años algunos grupos de artistas que promovían acciones callejeras e intervenciones en el espacio público. (Longoni,2010, p.90).

O *GAC* e o grupo *Etcétera*, contribuíram com recursos visuais e performáticos provenientes do campo artístico, na construção dos *escraches*<sup>60</sup>, modalidade de ação direta inventada pelos *H.I.J.O.S*, desta forma contribuindo para a revitalização da luta pelos direitos humanos através da visibilização pública da impunidade dos opressores, que tinha como objetivo pragmático, a condenação social na ausência da condenação legal por parte do Estado. O *GAC*, proporcionou o design gráfico para os *escraches dos H.I.J.O.S*, e ficaram conhecidos por subverter o código dos sinais de trânsito ao simular um sinal de trânsito habitual (pela sua forma, cor, tipologia), de modo a criar um efeito de estranheza familiar, na percepção do passante e ao mesmo tempo assinalando, a proximidade de um antigo centro de detenção clandestino, os lugares de onde começaram os “vôos da morte”<sup>61</sup>. O trabalho do *GAC*, nunca aparece assinado como forma de incitar à livre apropriação e

---

60 *Escrache* é o nome dado na Argentina, Espanha, Paraguai, Uruguai e Venezuela, a uma forma de manifestação, em que um grupo de ativistas vai a casa, ao local de trabalho ou a locais públicos onde quem querem denunciar é “desmascarado”. *Escrache* é um método de protesto baseado na ação direta e a palavra nasceu em 1995 na Argentina, através do grupo de defesa dos direitos humanos HIJOS, com o objetivo de denunciar a impunidade dos genocidas da última ditadura civico-militar devido ao perdão que lhes foi concedido pelo presidente Carlos Menem.

61 Os “voos da morte” eram um método de extermínio que consistia em lançar os corpos dos detidos-desaparecidos ao mar desde um avião por parte do estado terrorista argentino durante a última ditadura civico-militar. Os executores

circulação das suas propostas. Já o grupo *Etcétera*, ativava os *escraches* através de performances grotescas, usando grandes bonecos, máscaras ou trajes, por forma a distrair as forças policiais para que estas coreopólicas não impedissem os manifestantes de pintar o local do *escrache*, por exemplo, a porta da casa ou o local de trabalho do ex-repressor. As intervenções do GAC e do *Etcétera*, ao mesmo tempo que eram invisíveis enquanto ações artísticas, proporcionavam uma identidade, uma visualidade e visibilidade social aos *escraches*, contribuindo, através da aplicação de ferramentas provenientes do campo artístico, para as lutas dos movimentos sociais. Se bem que os *escraches*, levados a cabo pelos *H.I.J.O.S*, revitalizaram o movimento de direitos humanos na Argentina, que as Mães da Praça de Maio representam desde 1977, os primeiros terão sido influenciados pelas *Madres*, nomeadamente na vontade de continuidade e de criação de recursos visuais simbólicos e performáticos que identificam e unem o grupo, ao mesmo tempo que tornam visíveis as problemáticas e reivindicações perante, não só a sociedade argentina mas também perante a comunidade internacional. No entanto, como aponta Longoni (2010), existem diferenças importantes nas abordagens de ambos movimentos: ao contrário das marchas circulares que acontecem todas as quintas feiras em torno da pirâmide da Praça de Maio, em torno da qual se encontram edifícios que representam o poder político, religioso e económico do estado-nação argentino, os *escraches*, constituem uma prática descentrada e dispersa, podendo acontecer inesperadamente em qualquer lugar do país. Outra diferença, reside no fato das estratégias simbólicas usadas pelas *Madres de Plaza de Mayo*, colocarem a ênfase nas vítimas da ditadura, em particular, nos desaparecidos, enquanto que os *HIJOS* sublinham o papel dos agressores, tratando de expandir o julgamento social perante a impunidade da lei: *Si no hay justicia, hay escrache* é o seu lema.

A segunda conjuntura proposta, por Longoni (2010), ocorre entre dezembro de 2001 e a subida ao poder do Presidente Néstor Kirchner, em meados de 2003, período marcado por um clima de instabilidade institucional e de agitação de rua sem precedentes. A revolta que se desencadeou entre os dias 19 e 20 de dezembro de 2001, o estado de sítio e a sangrenta repressão, levaram ao surgimento de novas formas de intervenção que surgiram ligadas a eventos e movimentos sociais a partir das necessidades e do desejo de mudar as formas de organização social na Argentina: assembleias populares, o *movimiento piquetero*<sup>62</sup>, fábricas apropriadas e recuperadas pelos seus traba-

---

dos crimes denominaram o método "transferência". O nome servia para convencer os detidos desaparecidos de que seriam transportados para uma prisão. As vítimas eram-lhes aplicada uma injeção de pentotal de sódio, eram então transportadas num avião militar e lançadas, semi-nuas e num estado de sonolência, ao mar ou ao rio de la plata.

<sup>62</sup> É conhecido como *Movimiento Piquetero*, o movimento de trabalhadores desempregados que surgiu na Argentina em meados da década de noventa. O movimento obteve dos estados nacionais, dos estados provinciais e municípios planos sociais que permitiram a criação de cooperativas ou empresas autogeridas de trabalho, geralmente dedicado à construção de moradias populares, bem como à produção de bens e serviços de primeira necessidade, o que permitiu

lhadores, movimentos de desempregados, de permuta, etc. Neste contexto, surgiram novos modos de ativismo social e cultural, que envolveram um grande número de artistas visuais, cineastas, coreógrafos, poetas e pensadores, nos quais se insere o surgimento do nosso segundo estudo de caso: *Danza Comunitaria*. O uso subversivo de circuitos de massa (propaganda de rua, televisão, gráficos urbanos), bem como a criação de meios de comunicação alternativos, e o compromisso de uma reapropriação radical do espaço público, são gestos que fazem parte de movimentos a favor de uma socialização da arte.

La interpelación a una multitud (de peatones casuales o de manifestantes) para que se transforme en ejecutante o partícipe activo de las obras: en ocasiones llegan a participar cientos de personas devenidas en productor colectivo de arte, en la apuesta por dar cabida al surgimiento de una subjetividad transformada, al implicar el cuerpo en ese acto y en los usos y la circulación de las imágenes producidas. (Longoni, 2010, p. 92).

A origem artística das práticas propostas, é muitas vezes não assumida ou deliberadamente evitada, pois os recursos que os grupos criam são apropriados e resignificados pela multidão. Estas iniciativas coletivas, contribuem para o debate sobre a reformulação do *status* artístico.

En relación con la crisis de legitimidad de las viejas formas de la representación (tanto de la política como del arte), y acerca de la colocación compleja de sus prácticas artísticas dentro del circuito institucional del arte y fuera de él, en sus cruces con la dimensión social y la política. (Longoni, 2010, p. 92).

Estas experiências, abrem a reflexão a pensar como as práticas artísticas se podem relacionar com os movimentos sociais e políticos e quais poderão ser as suas contribuições específicas, experimentando através das formas horizontais de organização de coletivos e da socialização dos seus modos de produção. Para Longoni (2010), partir de 2003, criatividade social mudou drasticamente, dando origem a uma nova conjuntura, marcada por uma estabilidade, política e económica, trazida pelo governo de Néstor Kirchner. Nesse novo cenário, muitos movimentos sociais desintegraram-se, e em muitos casos, voltaram às formas tradicionais de política, estabelecendo relações clientelistas ou partidárias. A sua repercussão nos ativismos artísticos é dupla: por um lado existe uma assimilação por parte das políticas oficiais dos direitos humanos, e por outro, um outro tipo

---

um crescimento considerável do setor da economia popular. O movimento é formado por várias organizações de piquetes, algumas das quais, por sua vez, formaram a Confederação dos Trabalhadores da Economia Popular (CTEP), pertencente à Confederação Geral do Trabalho.

de assimilação, através da visibilidade e legitimização por parte de alguns desses grupos (nomeadamente o *GAC* e *Etécetera*) no circuito internacional da arte.

Esta inédita parábola (del activismo callejero al reconocimiento en el ámbito curatorial y académico internacional, sin paradas intermedias) generó indudables tensiones al interior de los grupos, al impactar en las condiciones de circulación de sus prácticas, en las ideas que las sustentan, en las redes de relaciones y afinidades que configuran, en las identidades que definen, en síntesis, en el vasto entramado que hace a las subjetividades colectivas e individuales en juego. (Longoni, 2010, p.92).

Nesses anos de 2003 a 2015, a introspecção e a retração, parecem predominar no seio ativismo artístico argentino ainda que sem cesse. Ao mesmo tempo que se desintegraram muitos coletivos, foram surgindo outros, como por exemplo, *Mujeres Públicas e Iconoclasistas* em Buenos Aires, *Arte Insurgente* em Córdoba, *Colectivo Siempre* em La Plata, entre outros.

Existirá um novo momento a acrescentar à estrutura tripartida proposta por Longoni, a qual terá iniciado a partir de 2015, com retorno e reemergência das políticas neoliberais pela mão do governo liderado por Mauricio Macri, criando uma nova vaga dos ativismos artísticos, que dialogando com as experiências anteriores, começa a ganhar contornos específicos, nomeadamente no que diz respeito à sua articulação com os movimentos feministas, como acontece com o nosso caso de estudo. Uma das características diferenciadoras das performances do ativismo artístico e cultural dos grupos do último ciclo da conjuntura política argentina, a partir de 2015, reside no fato de estas ocorrerem tanto no espaço público físico, através de intervenções nas manifestações, protestos e vigílias de rua, como no espaço virtual, em particular nas redes sociais. Estas performances envolvem as artes performativas, instalações audiovisuais, hacktivismo e muitos outros tipos de práticas que procuram usar qualquer ferramenta que permita visibilizar e disseminar as demandas setoriais sobre a violência de género, migração, direitos humanos etc. Deste modo, as experiências e experimentações que têm vindo a multiplicar-se, nos últimos anos, no seio dos ativismos artísticos argentinos, serão reverberações e ecos da crise de representação aberta pela crise de 2001, que por sua vez, terá raízes bem mais longínquas, não apenas na última ditadura cívico militar, mas em todo o processo de colonização que instaurou a colonialidade do poder nesse sul. A crise que retorna, uma e outra vez, insistência que força a colocar perguntas incômodas, a voltar a colocar em questão, de forma mais atenta e contundente, o atual modelo de democracia representativa dos estados liberais, num aprofundamento das causas e consequências numa nova volta de espiral de violências e de respostas às mesmas.

### III. 2.1.3. Da Performance e dos Ativismos Artísticos

Não sendo sinónimos e não partindo necessariamente das mesmas genealogias, existem cruzamentos entre a performance e as práticas dos ativismos artísticos ou artivismos (Taylor, 2012), que nos parece relevante colocar em relação no contexto do nosso estudo. Podemos mesmo considerar, os ativismos artísticos, como campo de intervenção específico no interior do campo transdisciplinar, expandido e talvez inesgotável da Performance.

La complejidad del término performance y la imposibilidad de una definición estable me parecen atributos positivos. Performance acarrea la posibilidad de desafío, incluso de auto-desafío. Como término que connota simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo. (Taylor, 2012, p.55).

Convém sublinhar que a performance e os estudos de performance, são um campo em permanente rearticulação, acompanhando o movimento das mudanças sociais. No entanto, parece-nos útil, regressar brevemente aos primeiros estudos de performance, nos quais Victor Turner (1974), propõe os conceitos de drama social e de crise para entender os movimentos e transformações no campo social. Assim, existiriam quatro fases da ação pública: as lacunas ou faltas nas relações sociais, a crise vai ampliar e intensificar essas lacunas, a ação reparadora e por último, reorganização do grupo, a resolução (Turner, 1974). Deste modo, nos conflitos e antagonismos que tramam o social, a resolução poderá implicar um regresso conservador às velhas estruturas, às forças reativas (Rolnik, 2018), ou potencialmente, à construção de respostas e à criação de modos e estruturas fundados numa sensibilidade distinta da que criou as formas de vida anteriores.

Como demonstra Diana Taylor (2012), a Performance já não é entendida exclusivamente como arte performativa, mas de uma maneira muito mais ampla, podendo funcionar como instrumento privilegiado para entender as complexas relações entre sistemas de poder. Na esteira dos primeiros estudos de performance de Richard Schechner (1977) e de Turner (1974), que inauguraram a perceção de aspetos da vida social como performance, podemos reduzir, num primeiro momento, a performance a comportamento repetido. Este sentido supõe que a performance ao ser repetida implica um propósito, uma estrutura intencional que é criada e praticada deliberadamen-



te. Ao mesmo tempo, existem performances da vida quotidiana, que não são necessariamente atos conscientes, mas fruto de condicionamentos aprendidos e inculcados socialmente.

Pero el performance no se limita a la repetición mimética. Incluye también la posibilidad de cambio, crítica y creatividad dentro de la repetición. Diversas acciones y eventos como el arte de performance, la danza, el teatro y los actos sociopolíticos y culturales como los deportes, los rituales, las protestas políticas, los desfiles militares y los funerales, tienen elementos reiterados que se re-actualizan en cada nueva instancia. Estas prácticas suelen tener su propia estructura, sus convenciones y su estética, y estén claramente delimitadas y separadas de otras prácticas sociales de la vida quotidiana. (Taylor, 2012, p.17)

Será nas performances e coreografias sociais (Hewitt, 2015), como as manifestações de rua, vigílias, os protestos e ocupações, que os ativismos artísticos levam a cabo a maior parte das suas intervenções e performances políticas. Um dos exemplos mais paradigmático e incontornável, é o caso das *Madres de Plaza de Mayo*, que durante mais de quarenta anos se encontram às quintas feiras, à mesma hora, usando o lenço branco na cabeça e as fotografias dos seus filhos ao pescoço, caminhando de forma circular como forma de tornar visíveis o “crime de crimes” dos desaparecimentos forçados. Poderá considerar-se a proposta das *Madres* de ativismo artístico? Se bem que procedente e afiliada aos movimentos sociais de defesa dos direitos humanos, as *Madres* usam um dispositivo coreográfico complexo de símbolos e gestos, que ao mesmo tempo que não podem ser considerados propriamente ato artístico, constituem, sem dúvida, um gesto estético político e uma performance coreográfica marcada pela sua longa duração. Deste modo, guardaremos o termo ativismo artístico para explorar os casos nos quais se usam, deliberadamente, instrumentos provenientes do campo artístico, nas performances coreográficas sociais, operando uma série de deslocamentos (estratégias, conceitos, atitudes e estados) da esfera artística para a esfera dos movimentos sociais, mas também da esfera dos movimentos sociais para o campo artístico. As performances operam como atos de transferência do saber social, da memória e do sentido de identidade através de ações reiteradas (Taylor, 2012). Assim, a performance como comportamento reiterado, revivido, é antes de mais uma prática encarnada, funcionando no interior de um sistema de convenções e códigos sociais. Se a arte da performance que surgiu no seio das artes visuais nos anos sessenta, coloca deliberadamente o corpo do artista no centro da ação performativa, a teoria da performatividade desenvolvida por Judith Butler, vai demonstrar como todas as corporalidades, em particular as identidades de género que praticamos quotidianamente, são também elas perfor-

mativas, ao serem atravessadas por determinado regime de socialização: “Apart from the foundationalist fictions that support the notion of the subject, however, there is the political problem that feminism encounters in the assumption that the term *women* denotes a common identity.” (Butler, 1990, p.4). Na linha de pensamento de Butler, que se afasta de perspectivas essencialistas para abraçar o problema que se levanta com aderência a perspectivas construtivistas, que pressupõem que as identidades de gênero não existem à priori, são constituídas através da repetição de gestos e práticas das corporalidades no seio de determinada comunidade. Esta perspectiva, abre caminho a um questionamento e reelaboração permanentes, colocando em movimento estruturas que se reproduzem nos discursos hegemônicos como naturais, absolutos e universais. Ora, alinhando-se com esta perspectiva construtivista, a ideia de ativismo artístico, parte do pressuposto que as ferramentas estéticas criadas no seio da arte, podem ser “performadas” e colocadas ao serviço do social, transformando-o. Ponto de partida, que não deixa de levantar questões e instigar o debate, seja ele desde o ponto de vista dos ativismos, ou desde o ponto de vista da crítica da arte. A crítica da arte tradicional, opera a partir da noção de qualidade artística, que tende a qualificar o ativismo artístico esteticamente inadequado ou insuficiente, ao substituir a “boa qualidade estética” por “boas intenções morais”. Este tipo de crítica é fácil de descartar, se tivermos em conta as transformações ocorridas durante o século XX, durante o qual, todos os critérios de qualidade e gosto foram abolidos pelos diferentes movimentos de vanguarda (2006, Groys, p.56). Já a crítica, desde a perspectiva ativista, torna-se mais complexa e não pode ser tão facilmente descartada. Boris Groys (2006), pergunta se a arte pode ser utilizada como meio para o protesto político, uma vez que ao estetizar a ação política, a mesma se transformaria em espetáculo, neutralizando o seu poder prático e subversivo. Esta formulação, insere-se na tradição intelectual de crítica à modernidade por parte de pensadores como Walter Benjamin que trabalha o conceito de estetização e de Guy Debord (1996) e da sua formulação de uma sociedade do espetáculo. No entanto, o autor reconhece que as condições de experiência contemporâneas, dão aos ativismos artísticos atuais, contornos diferentes da época em que esses autores desenvolvem o seu pensamento, exigindo novas articulações teóricas.

El activismo artístico contemporáneo no tiene razón para creer que tendrá apoyo político externo. El activismo artístico actúa por sí mismo, apoyándose solo en sus propias redes y en el aporte financiero débil e incierto proveniente de las instituciones de arte progresistas. Como afirmé, esta es una situación nueva y requiere una reflexión teórica nueva. (Groys, 2006, p.58).

Groys (2006), vai estabelecer um conjunto de distinções que se nos afiguram úteis, para pensar os ativismos artísticos atuais. A primeira, tem a ver com as origens modernas da construção arte, lembrando que nas sociedades antigas, da China ao Antigo Egito ao Império Inca, não existia arte mas algo mais parecido com o *design*, no qual as práticas e objetos eram estetizados, tornando o seu uso, não meramente funcional, mas também, poético e simbólico, contendo múltiplos e profundos significados relacionados com a transmissão da memória coletiva. Na própria Grécia Antiga, arte e tecnologia, eram indissociáveis através da *techné*. Assim, a concepção contemporânea de arte e da estetização artística terá as suas raízes na Revolução Francesa (1789-1799), a partir do resultado das decisões do governo revolucionário francês em relação aos objetos do antigo regime (Groys, 2006, p.59). As mudanças de regime político eram acompanhadas, na maior parte dos casos, por uma avalanche iconoclasta, como aconteceu com o protestantismo, as colonizações europeias e, mais recentemente, com a caída dos regimes socialistas da Europa de Leste. No caso do regime revolucionário francês, o mesmo não acontece. Em vez de destruírem os objetos do regime anterior, desfuncionalizaram-nos. Assim, terá surgido o que hoje chamamos de Arte, na passagem de objetos que são elaborados com um propósito funcional, para objetos de contemplação: “Este acto violento y revolucionário de estetización de Antiguo Régimen, créo el arte tal como lo conocemos hoy en día. Antes de la Revolución Francesa no había arte, solo diseño. Después de la Revolución Francesa, el arte emergió con la muerte del diseño” (Groys, 2006, p.60). Este gesto, teria ganhado legitimação teórica através de Kant na *Crítica do Julgamento* (1790), na qual os propósitos práticos, são negados em favor da contemplação da “pura forma”. Groys (2006), considera a estetização artística, um gesto muito mais violento e eficaz que a destruição iconoclasta. Aqui a destruição, não é material, mas a destruição de sentido e de memória, que passa por uma institucionalização do gesto estético, que ao coisificá-lo e historicizá-lo como objeto do passado, cujo o acesso apenas se pode fazer pela contemplação e reflexão, retira-lhe possibilidade de retorno e de (re)ativação das suas potências.

El museo institucionaliza una violencia radical, verdaderamente atea y revolucionaria que confirma que el pasado está incurablemente muerto. Es una muerte puramente materialista, sin retorno. El cadáver material estetizado funciona como testimonio de la imposibilidad de resurrección. (Groys, 2006, p.61).

Assim, a estetização artística, seria o oposto da estetização operada pelo *design*, no sentido da *techné* grega. A primeira desfuncionaliza, abrindo uma fissura entre fruir estético e função, e a

segunda, volta a unir as duas dimensões, a estética e a utilitária: “Poderíamos decir que el arte moderno o contemporáneo ve la modernidad o la contemporaneidad como los revolucionários franceses vieran el diseño del Antiguo Regimen: obsoleto, reductible a una pura forma, un cadáver.” (Groys, 2006, p.62). Aqui, podemos traçar uma tangente com a estética ou estesia decolonial, cujo propósito, como vimos na segunda parte desta dissertação, passaria por restabelecer as ligações entre estética e a sua aplicação numa determinada comunidade, mantendo as memórias coletivas vivas, ao mesmo tempo que, mantendo-se em constante transformação, evitando que as mesmas possam ser apanhadas pelos dispositivos de captura moderno-coloniais. Na verdade, uma estética decolonial, recuperaria a indissociação entre estética e funcionalidade, uma vez que os símbolos, analogias e significados serão inerentes às formas. Por exemplo, uma dança circular, tão comum nas culturas originárias e populares de todo o mundo, remete ou mimetiza formas e ciclos da natureza, ao mesmo tempo que cumpre a função de promover a cooperação entre membros de determinada comunidade. Neste sentido, poderemos considerar a agenda de colocar os instrumentos e práticas da arte, ao serviço da transformação social por parte dos ativismos artísticos, um gesto decolonial? Esboçaremos uma resposta a esta pergunta através do nosso caso de estudo, reafirmando uma abordagem situada. Groys (2006), não adere a uma perspetiva decolonial, mas acredita na possibilidade de numa estetização total, na qual, ação estética e gesto político não são inconciliáveis: “Podemos estetizar el mundo y al mismo tiempo actuar en el, de hecho, la estétización total no bloquea sino refuerza la acción política.” (Groys, 2006, p.74).

O século XXI, introduziu as performances do digital, e o corpo, que se tornara tão central e contundente a partir da Arte da Performance dos anos 60, onde era o instrumento, o palco, o produtor e o lugar dos significados, hoje surge relacionado com o virtual. Deste modo, a era digital revela novos deslocamentos das corporalidades. Hoje em dia, temos acesso a um grande número de performances das corporalidades na internet e de performances digitais. Estas novas circunstâncias, obrigam-nos a repensar o que entendemos por "presença". O corpo não está “em carne viva” da mesma forma que nos anos 60, mas existe outra presença que é criada através da internet e das redes sociais. No que diz respeito às práticas dos ativismos artísticos nesta conjuntura, à exceção dos hacktivismos (que usam a internet como o locus da ação do contrapoder), o virtual parece ser usado sobretudo como meio para facilitar e promover determinados fins, mais que como fim em si mesmo. As redes sociais, são muitas vezes usadas com a agenda pragmática de convocar encontros, marchas, manifestações, partilha de textos teóricos e informação alternativa aos meios de co-

municação hegemônicos, mas também como forma de documentação e difusão das atividades realizadas e dos encontros levados ao cabo ao vivo.

### III. 2.2. Dos Feminismos Populares e Decoloniais do Sul: a historicidade dos feminismos latino-americanos

Não podemos deixar de situar as práticas do *arteMA colectivo de artistas*, no contexto dos feminismos latino americanos, em particular da vibrante vaga que atualmente se levanta, a qual chamamos aqui de “feminismos populares e decoloniais do sul”. Para tal, consideramos necessário, situar a chamada quarta vaga feminista, no seio da sua historicidade. Para tal, tomamos como ponto de partida, a perspetiva proposta por Francesca Gallardo (2006), que demonstra que a existência de ideias feministas na América Latina, é mais antiga que sua ação na história hegemónica e que a sua origem não está meramente ligada a um processo filosófico externo, através da apropriação dos feminismos anglo-saxónico e europeus, mas abrange uma reflexão sobre a própria alteridade em relação ao mundo dos homens e ao mundo colonial: “La reflexión de las mujeres sobre la propia alteridad aporta a la filosofía latinoamericana una visión global de la diferencia, una visión desde otra realidad que la dominante.” (Gallardo, 2006, p.80). A autora denomina de historicidade, a presença ativa de um movimento de ideias de determinada época, uma lembrança recuperada desde o presente. Neste sentido, uma breve cartografia genealógica das ideias feministas na América Latina, ajudar-nos-á a localizar as suas dialogantes contemporâneos.

No século XVII, a mexicana Juana de Asbaje, promove a educação e a vida intelectual das mulheres e cem anos depois, Teresa Margarida da Silva e Orta, primeira pessoa nascida no Brasil a publicar um livro na Europa (em Portugal), defendeu a autonomia das terras dos “bárbaros” (os indígenas) e o direito das mulheres à ciência. No entanto, a historicidade dessas ideias, bem como a sua repercussão nos assuntos políticos, culturais e sociais não foi imediata.

Solas, sin discípulas y agredidas por los filósofos de sus tiempos (teólogos en el siglo XVII, monárquicos absolutistas en el XVIII y revolucionarios en el XIX), a estas mujeres y a sus ideas no se les atribuyó importancia teórica, sino hasta que la existencia de un movimiento feminista organizado las reivindicó. (Gallardo, 2006, p.81).

Uma breve listagem de marcos das ações feministas latino-americanas desde final do séc.XXVIII, demonstra uma existência ativa de movimentos de mulheres por toda a América Latina:

as organizações de mulheres em 1880 no Brasil formaram associações abolicionistas da escravidão e em 1910 na Argentina, realizou-se o Primeiro Congresso Internacional Feminista, com a participação de delegadas estrangeiras e nacionais, com vista a discutir melhorias sociais, a luta pela paz e o acesso das mulheres ao ensino superior. Na Colômbia, em 1912, houve manifestações a favor dos direitos civis da mulher casada, no Panamá foi fundado o clube Ariel em 1916, o primeiro Centro de Cultura de Mulheres, para a promoção da educação física, estudo e atividade política das mulheres entre muitos outros exemplos.

Em 1950, apenas dois anos depois da publicação de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, a mexicana Rosario Castellanos, que não teria conhecimento da obra da autora francesa, apresentou a tese em filosofia, intitulada *Sobre la Cultura Feminina*, na qual, perguntava se haviam ou não, mulheres que faziam cultura. Pergunta que respondeu com ambiguidade, ao saber que seria examinada por homens e por uma instituição patriarcal e colonial. A grande diferença, entre as expressões feministas anteriores e o feminismo que se expressou na década de 1970 na América Latina terá sido: “el descubrimiento por parte de las mujeres de su “mismidad”, su identidad consigo mismas, y de su diferencia positiva, no subordinada, con los hombres, es decir que éstos no eran ni su medida ni su modelo.” (Gallardo, 2006, p.87). À construção das mulheres, como quase não humanas, ligadas à natureza, à mãe fecunda, musa mas também demoníaca e impura, as mulheres responderam definindo a sua humanidade e desmascarando a construção abusiva do homem como sujeito exclusivo do humanismo: “eso es como sujeto fundante de la idea de lo que es humano para el sistema patriarcal.” (Gallardo, 2006, p.87). No início, elas entenderam que “o outro”, era o homem, e ao construir uma diferença feminina histórica e não ontológica, as feministas, começaram a desprender os seus pensamentos e práticas, da sua relação com os homens: “Afirmaron entonces que sólo las mujeres tienen derecho a definirse, rechazando toda determinación proveniente de la construcción androcéntrica de la superioridad del hombre sobre las mujeres y la naturaleza.” (Gallardo, 2006, p.87). Deste modo, o feminismo latino-americano da segunda metade do século XX, fomentou o encontro entre as mulheres, reconheceu-as como sujeitos em situação de rebelião, num processo de libertação e de tomada de posição. Este movimento encontra-se intimamente relacionado com as mudanças dramáticas que, entre 1950 e 1970, ocorreram na América Latina “subdesenvolvida”. Estas mudanças, levaram à incorporação das mulheres no mercado de trabalho, à absorção da sua força de trabalho nas cidades, à transferência do setor agrícola para o setor industrial e dos serviços, tornando mais porosa uma das barreiras mais fortes da cultura pa-

triarcal: o aprisionamento das mulheres na família, como mãe, provedora sexual e trabalhadora doméstica não remunerada (Federici, 2010).

Em 1975, a historiadora e antropóloga Costa Riquenha, Sol Arguedas, escreve o artigo *Origen histórico-económico de la servidumbre femenina*, no qual argumenta que a ideologia patriarcal tem sido sustentada durante milénios, fundada numa ética que reprimia as mulheres, a sua sexualidade, a sua economia, bem como, as características femininas da própria sociedade. No caso da Argentina, a participação de muitas mulheres na guerrilha contra a última ditadura cívico militar, na segunda metade da década de setenta, terá impedido o desenvolvimento de um feminismo autoreflexivo, pela leitura da libertação sexual que as mulheres militantes fizeram, como contradição secundária e luta pequeno-burguesa, profundamente anti-revolucionária, seguindo a linha de pensamento marxista que coloca no centro, a luta de classes. No entanto, a violência das torturas de carácter sexual, que a ditadura levou a cabo contra as mulheres militantes, veio quebrar a ideia de igualdade entre os géneros na luta armada e obrigou muitas mulheres, a enfrentar a especificidade de sua condição na sociedade (Gallardo, 2006, p.90). A partir dos anos oitenta, para explicar como o sexismo constitui a base fundacional da cultura dominante da América Latina, as mulheres generalizaram o uso da noção de patriarcado.

Desde el II Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, que se efectuó en Lima en 1982, “patriarcado” fue una categoría explicativa con la que las feministas latinoamericanas pretendían comprender la realidad entera: el patriarcado era responsable de la heterosexualidad compulsiva, de la represión, de la doble moral, de la subordinación de las mujeres, de la violencia, de la prohibición del aborto y del maltrato a las niñas y los niños, amén de la guerra y de las formas de injusticia social, todas ellas construidas sobre el modelo de la dominación de los hombres sobre el cuerpo y la voluntad de las mujeres. (Gallardo, 2006, p.91).

Desde então, a noção de patriarcado tem-se transformado em categoria e metanarrativa explicativa de realidades complexas, que anteriormente eram apresentadas como dimensões distintas e não relacionadas. Como veremos, o movimento feminista tem se dividido em distintas vagas, que para além das suas linhas distintivas, vão ter também características particulares em função do seu posicionamento geopolítico.

Urania Ungo propõem três etapas nos feminismos Latino Americanos: a primeira de 1870 a 1947, período no qual foi criado o movimento sufragista que unificou um conjunto de atividades que reclamavam a igualdade de direitos com os homens, e a segunda, corresponderia ao período

entre os anos 50 e 70, a qual se caracteriza pela ausência de reivindicações feministas, apesar do aumento quantitativo do envolvimento das mulheres nos movimentos sociais. Fatores macroeconômicos e geopolíticos, terão contribuído para estes “anos de silêncio” tais como: o pós-guerra mundial, o *baby boom* e a sucessão de governos populistas, terão desviado a atenção das assimetrias de gênero para as assimetrias de classe. O movimento feminista continuaria, mas fora do cenário político da esfera pública, num movimento de retração que terá reconduzido o pensamento e as energias feministas para outros campos, nomeadamente para o campo da arte, em particular da literatura: “La narrativa en particular les permitió ver, describir y nombrar una serie de problemas que se desarrollaban en sus ambientes familiares y sociales.” (Gallardo, 2006, p.94). A partir dos anos setenta, período que corresponderia à terceira fase (Ungo, 2000), as feministas regressam ao palco político, expressando vozes mais complexas, fruto dos anos de reflexão e recolhimento, questionando problemas fundamentais da lógica formal, como o princípio do terceiro excluído, insistindo que pode haver um meio termo entre o verdadeiro e o falso, um lugar em que uma proposição não é, nem verdadeira, nem falsa (Gallardo, 2006). A partir desta etapa, as feministas começam a exigir, já não igualdade de direitos com os homens, mas libertação dos modos do feminino, subordinado e reconstruído pelo patriarcado, rejeitando a noção de humanidade como sinónimo de masculinidade.

#### III.2.2.1. Quarta Vaga Feminista desde o Sul

Atualmente é aceite o uso da forma plural “feminismos” para descrever, de forma abrangente, os movimentos sociais relacionados com os direitos das mulheres e pessoas feminizadas, a partir da consciência da multiplicidade crescente de articulações, muitas vezes divergentes e contraditórias, e da necessidade de situar cada caso, no tecido complexo de relações, simultaneamente locais e com ressonâncias globais. Os feminismos, têm conseguido construir sua história através do desenvolvimento de uma genealogia de lutas intergeracionais e a partir da necessidade de perceber continuidades e transformações ao longo do tempo. Estes movimentos, têm sido divididos em quatro vagas, que como vimos, sofrem variações locais mediante o seu posicionamento geopolítico. A chamada *Primeira Vaga Feminista*, terá surgido a partir do século XVIII, quando, pensadoras da época, tanto no norte como no sul do planeta, começam a colocar em causa, ideias em torno à suposta “natureza da mulher”. A *Segunda Vaga Feminista*, ocorreria desde meados do século XIX até à década de cinquenta do século XX, na qual existe uma ênfase nos direitos das mulheres, o



acesso à educação, a crítica à obrigatoriedade do matrimônio, a reivindicação pelo direito de voto etc. A *Terceira Vaga Feminista*, terá surgido nos anos sessenta, cujo o impacto, vai desde políticas públicas concretas até às demandas pelo fim do patriarcado. Os contraceptivos foram fundamentais nesse movimento, porque conferiram o poder do controlo da natalidade, bem como a liberação do prazer sexual desligado da reprodução e o divórcio tornou-se legal em muitos países. As mulheres começam a ser candidatas na política, embora a percentagem da sua participação, fosse contun- dentemente inferior à dos homens. Convém referir que não existe um consenso sobre a periodiza- ção destas vagas. Para muitas, a terceira vaga terá começado nos anos noventa, outras defendem que vivemos ainda na terceira vaga, outras declaram uma quarta vaga situada na atualidade. Pa- rece-nos produtiva a aderência à ideia de uma quarta vaga, pois nos ajudará a perceber certas con- tinuidades, em particular com o legado das micropolíticas do “pessoal é político” de Carol Hanish dos anos setenta, bem como das feministas negras como Bell Hooks, Audrey Lorde, mas também, as especificidades das exigências do momento presente, situando-nos a partir do caso argentino.

Uma das características desta quarta vaga, tem a ver com uma ideia de um movimento fe- minista global ou internacionalista. Neste sentido, esta nova vaga, teria como marco de início, a *Greve Internacional de Mulheres*, (*International Women’s Strike*), movimento criado no final de ou- tubro de 2016, promovido por organizações de mulheres de mais de cinquenta países, em resposta às violências sofridas pelas mulheres contemporâneas nas mais distintas latitudes do planeta, por forma a dar visibilidade às violências patriarcais. Estes feminismos, tem como uma das suas parti- cularidades, a expansão de conceitos e articulações, que não só incluem, mas colocam no centro, as corporalidades feminizadas subalternizadas pela modernidade/colonialidade: as mulheres po- bres, racializadas, indígenas, transexuais, migrantes etc. Esta expansão, parte do reconhecimento e da crítica, de que até aqui, os feminismos, tanto no hemisfério norte como no sul, não têm deixado de ser construídos a partir de subjetividades modernas/coloniais, sendo elaborados, na sua maio- ria, por mulheres de classe alta, brancas, com acesso à educação superior, excluindo outro tipo de subjetividades, experiências e sensibilidades. Neste sentido, os feminismos da quarta vaga, serão feminismos de fronteira, populares, decoloniais e internacionalistas, que, ao não excluir os contri- butos inestimáveis das vagas anteriores, tem como ambição, integrar corporalidades e subjetivida- des subalternizadas e invisibilizadas pelo modelo moderno/colonial, bem como, estabelecer pontes e ligações entre histórias de dissidências e resistências feministas em diferentes pontos do planeta. A este respeito, é relevante salientar, o forte laço de intercambio que tem surgido, em particular nos últimos três anos, entre os movimentos feministas latino americanos e o movimento de mulhe-

res do Curdistão, organizado em torno ao Comité de Solidariedade Curdistão-América Latina<sup>63</sup>, comprometido, entre outras vertentes, com a promoção do conhecimento, a análise, o estudo e a divulgação da *Jineoloji* - ciência das mulheres, desenvolvida nas academias de mulheres do Curdistão, que propõe repensar a ciência desde uma perspectiva feminina. Encontros, mais ou menos informais, em distintos contextos, têm sido levados a cabo, da Colômbia ao Equador (onde tivemos o privilégio de participar numa oficina de dois dias sobre *Jineoloji*), aos Encontros Nacionais de Mulheres na Argentina que durante quase quarenta anos, têm mobilizado mulheres de toda a América Latina, entretecendo laços de partilha e cumplicidade internacional entre distintos movimentos feministas.

### III. 2.2.2. Contributos macro e micropolíticos da quarta vaga de feminismos desde o Sul

“Feminism, unlike other politics that are considered leftist, does not deprive bodies of their indeterminacy, of their not-knowing, of their embodied dreaming, of their dark power (potencia). And therefore, it works on the pliable, fragile, and, at the same time, mobilizing plane of spirituality.” (Gago, 2018, Maio)

De que forma, os feminismos da atualidade, inauguram novas formas políticas, ao mesmo tempo que se inscrevem em genealogias de temporalidades e *locus* geopolíticos descontínuos? Verónica Gago (2019), investigadora e ativista argentina, desenvolve aquilo a que chama de oito teses sobre a revolução feminista elaboradas em *La Potencia Feminista o El Deseo de Cambiarlo Todo*, um diagnóstico da crise atual, que estabelece relações entre as violências sexistas e as violências económica, financeira, política, institucional, colonial e social, a partir da necessidade de compor as rebeliões, abandonando retóricas de vitimização e abraçando proposições e práticas concretas. No entanto, a autora reconhece que a proliferação das lutas feministas nos últimos anos na Argentina, não é, nem natural nem espontânea, antes resultado de uma rede genealógica da qual destaca quatro linhas: a história de luta pelos direitos humanos que se desenvolve na Argentina desde os anos setenta e que tem sido protagonizada pelas Madres y Abuelas de Plaza de Mayo; as quase quatro décadas do *Encuentro Nacional de Mujeres*, o *Movimiento Piquetero* e a longa história do movimento de dissidências sexuais da qual faz parte a *FHL (Frente de Liberación Homosexual)* dos anos setenta, a militância pelo acesso autónomo ao aborto, bem como o ativismo lésbico, intersexual, travesti, transgénero.

---

63 <http://kurdistanamericalatina.org/>

A primeira tese, diz respeito à greve feminista, encetada com a *Greve Internacional de Mulheres* em 2016, e às novas formas de exploração de corpos e territórios, que através desta greve, começam a ser mapeadas numa perspetiva, ao mesmo tempo, de dar visibilidade e de criar insubordinação. A greve feminista, ao mesmo tempo que revela a composição heterogénea do trabalho das mulheres, reconhecendo o trabalho historicamente negligenciado, nomeadamente o trabalho reprodutivo e sexual, revela os mecanismos da precariedade e precarização atual, apropriando-se de um dispositivo tradicional de combate político para excedê-lo e ressignificá-lo. A *Greve Internacional de Mulheres*, permitiu expandir a noção de classe trabalhadora, reconhecendo, que cerca de quarenta por cento dos trabalhadores na Argentina atual, desenvolvem as suas atividades numa economia informal e de base popular, tornando visível e valorizando o trabalho historicamente desvalorizado. A greve feminista, está a ser construída a partir do gesto de dar visibilidade às múltiplas formas de exploração que caracterizam o trabalho feminizado e que incluem o trabalho em comunidade, na vizinhança, o trabalho migrante ilegal etc. O chamado trabalho reprodutivo, que diz respeito à própria reprodução da vida, da sua organização e das tarefas de cuidado inscritas no quotidiano, que não deixa de ser explorada pelo capital, às custas de uma suposta “natureza obrigatória”, que é a justificação de um trabalho mal remunerado ou mesmo gratuito. A reprodução, historicamente negada e subordinada, está profundamente relacionada com os processos de domesticação e colonização. O que faz a greve feminista, é deslocar as fronteiras da greve laboral, para esferas que historicamente não têm sido consideradas funcionais ao sistema produtivo.

De la conjunción entre imposibilidad y deseo, surge una imaginación radical sobre la forma múltiple de parar feminista que lleva la huelga a lugares insospechados, que la desplaza en su capacidad de inclusión de experiencias vitales, que la reinventa desde los cuerpos desobedientes a lo que reconoce como trabajo. (Gago, 2019, p.232).

Notemos que a palavra “greve”, traduz-se em castelhano, por “paro”, o que remete simultaneamente e paradoxalmente, uma mobilização que requer uma paragem, neste caso, das atividades inscritas no sistema produtivo. Será através da paragem coletiva, que se permitem entrelaçar os modos de produção de valor, ao mapear as sobreposições entre as violências patriarcal, colonial e capitalista. Ao incluir as diferenças que dizem respeito à classe social, raça e género, marcadas pelas exclusões sistemáticas daquelas que não cabem na categoria de assalariados brancos, é colocada em evidência a subordinação sistemática do trabalho feminizado e migrante enquanto pedra angular da divisão do trabalho capitalista, patriarcal e colonial (Gago, 2019).

A segunda tese, diz respeito à percepção de uma guerra contra o corpo das mulheres, a qual permite investigar e estabelecer ligações entre os conflitos nos territórios, contra as iniciativas neoeextrativas e a violência sexual. Do assédio e das relações de poder no local de trabalho, à maneira pela qual, a exploração do trabalho migrante e feminizado é combinada com a extração de valor financeiro; a desapropriação das infraestruturas públicas nos bairros até à especulação imobiliária, passando pelo sigilo do aborto ilegal, bem como a criminalização das comunidades indígenas e negras, são enredadas numa mesma trama por esta quarta vaga de feminismos populares e decoloniais do sul. Todas essas formas de violência, tomam os corpos das mulheres e os corpos feminizados (transexuais, transvestis, identidades não binárias, LGBT etc.) como verdadeiros espólios de guerra (Gago, 2019). Porém, estas conexões entre violências, não são meramente analíticas, partindo de práticas, a partir das quais, se leva a cabo uma elaboração coletiva. A partir de um conhecimento (re)elaborado coletivamente, as relações de poder, desde o lugar de experiência de mulheres que vivem em condições de subalternidade, permite tornar inteligíveis fenómenos, como os feminicídios, tornando possíveis a conceção de estratégias de organização e de auto defesa e autocuidado tangíveis. Nesse sentido, o movimento feminista argentino, pratica uma pedagogia popular, construída a partir do diagnóstico das sobreposições, continuidades e relações entre distintas formas de violência. Neste sentido, a luta feminista constrói um fio condutor situado que intersecciona as lutas e injustiças sociais que aparecem muitas vezes como separadas ou sem relação aparente: “El movimiento feminista actual se caracteriza por dinámicas singulares: la conjunción de masividad y radicalidad. Esto lo logra porque construye proximidade entre luchas muy diferentes. De esta manera inventa y cultiva un modo de transversalidad política” (Gago, 2019, p.234).

A terceira tese, diz respeito ao conceito de corpo-território, que tem sido desenvolvido na América Latina, o qual é traduzido numa articulação das lutas anti extrativistas a partir das resistências das mulheres indígenas, negras e afrodescendentes e das lutas feministas, articuladas na Argentina, pela fulgurante luta pela legalização do aborto nos últimos anos. Mies, Bennholdt-Thomsen e Werhof (1988), constroem uma analogia entre o corpo das mulheres e a colônia, ou seja, enquanto territórios de dominação e exploração sobre os quais se extrai riqueza através da violência e violação sistemáticas. Através desta articulação, entre o corpo feminino e os territórios feitos colônia, foram-se estabelecendo relações entre aquilo que o capitalismo explora enquanto “recurso gratuito”. Através da atitude extrativista em relação aos territórios, bem como em relação ao trabalho reprodutivo feminizado (doméstico, sexual, camponês e nos bairros empobrecidos), conectando desta forma, exploração colonial e a exploração heteropatriarcal: “ La subordinación

de las mujeres, de la naturaleza y de las colonias como lema de la “civilización” inaugura la acumulación capitalista y pone así las bases de la división sexual y colonial del trabajo (Gago, 2019, p.89). Neste sentido, não será uma coincidência, que a maioria das lutas das comunidades contra os projetos extrativistas na América Latina, da mineração, ao petróleo, ao cultivo da soja transgênica passando pela indústria madeireira, sejam lideradas por mulheres, tendo sido muitas delas assassinadas, como foi o caso de Berta Cárceres<sup>64</sup>. O conceito corpo-território, expande assim, o modo de perceber os corpos e as corporalidades, vividas e experimentadas enquanto territórios, e dos territórios, a terra, a Pachamama, sentidas, experimentadas e sentipensadas enquanto corpos: “Cuerpo-território compactado como la misma palabra nos obliga a pensar también que no hay nadie que carezca ni de cuerpo ni de territorio. No hay falta. Y eso permite iluminar de otro modo los procesos de desposesión.” (Gago, 2019, p.91). Ao colocar-se em evidência estas relações, celebrizadas no lema feminista presente nas marchas: “Ni las mujeres ni la tierra somos territorio de conquista”, o movimento feminista, abre caminho à criação de campos de experimentação e de prática de formas de despatriarcar e decolonizar o presente, que passam pela reapropriação dos corpos femininos e feminizados, bem como pela reapropriação dos territórios, alimentando as correspondências entre ambos. Se cada corpo é um território de batalha, existirá a necessidade de defesa face às agressões sistêmicas, ao mesmo tempo, que esse antagonismo, requer práticas de auto defesa, autocuidado, reconstituição, transformação e abertura permanentes, que só são possíveis através de cumplicidades e alianças coletivas. Consideramos, desde a experiência do nosso trabalho de campo, um caso que revela alianças feministas na reapropriação dos corpos femininos e feminizados, que consiste na luta pela legalização do aborto na Argentina, que nos últimos anos tem invadido as ruas de muitas cidades através de marchas de protesto, manifestações e vigílias multitudinárias. Para além do protesto e das demandas pelo aborto legal e gratuito, o direito a decidir sobre o próprio corpo, o que vivemos nas ruas de Buenos Aires, está relacionado com uma profunda reparação do tecido social, em particular das relações entre mulheres. Da passagem de um paradigma patriarcal de comparação e competição, para o acompanhamento, cuidado e celebração coletivos. Ao partilhar e dar voz, no espaço público, experiências traumáticas e os sofrimentos das violências machistas quotidianas, tantas vezes escondidas, naturalizados ou internalizadas através da culpa, abre-se espaço para um processo, que sentipensamos como uma espécie de ritual de sanção-transformação coletiva. A través do (re)conhecimento de que todas fomos e somos a través-

---

64 Berta Isabel Cáceres Flores (1971 -2016) foi uma ativista ambiental hondurenha, líder indígena e cofundadora e coordenadora do Conselho de Organizações Populares e Indígenas de Honduras (COPINH). Foi assassinada em sua casa por intrusos armados, depois de anos de ameaças.

sadas quotidianamente por violências patriarcais, tantas vezes internalizadas como pessoais e ocultas na suposta vida privada, abre-se um campo para a empatia e cumplicidade, colocando em comum e politizando violências, libertando assim, forças e energias encerradas nas corporalidades reprimidas e subordinadas. Convém clarificar, que o que entendemos por violências patriarcais, inclui, mas não se limita, às violências levadas a cabo pelo “homem machista”, incluindo as atitudes de muitas mulheres, uma vez que, embora relacionado com o género, o patriarcado é, antes de mais, um sistema de (re)produção de subjetividades, corporalidades, sensibilidades e relações de poder. Neste sentido, o feminismo não poderá construir os homens como inimigos naturais, o inimigo é a ordem patriarcal, que, por vezes, é encarnada pelas mulheres (Segato, 2016).

Muitas vezes, num tom celebratório, as ruas encheram-se de gritos, danças, ao som do ritmo furioso dos tambores, canções mais ou menos improvisadas e de gestos ritualistas, como o de pintar a cara da companheira com purpurina verde, que evocam as pinturas corporais dos povos indígenas, as quais se relacionam com a pertença a determinado grupo situando-se em relação ao ambiente e/ou como forma de preparação para cerimónias, guerra ou atos sagrados. Gago, ousa mesmo afirmar uma dimensão espiritual nos feminismos atuais na Argentina, que desde a experiência própria, nos cabe confirmar: “There is a mystical dimension to feminism (as a multifaceted movement). It works from affects and passions. It opens that thorny field of desire, of relationships of love, of erotic swarms, of ritual and celebration, of longings beyond their allowed borders.” (2018, 18 maio).

A vulnerabilidade coletiva criada pelo reconhecimento e partilha das feridas abertas pelo patriarcado (que inclui a matriz colonial-moderna de poder), encerra um enorme potencial de sanção coletiva, através da mobilização de energias reprimidas e oprimidas nas corporalidades. Essas memórias, encontram-se inscritas nos corpos de todas as mulheres, desde as suas memórias celulares, às memórias pessoais, às memórias ancestrais, que não necessariamente podem ser descritas, analisadas ou comprovadas sobre o ponto de vista da ciência moderna ocidental. Estes processos coletivos, levam à transformação da dor em celebração, levando à passagem do que separa para o que une, num reestabelecimento da integridade pessoal e coletiva. Como se as sombras das histórias individuais, trazidas à luz pública, articuladas e politizadas através das ferramentas de certas perspetivas críticas, produzissem um efeito de libertação energética dos traumas coletivos e de transformação do paradigma relacional. Neste sentido, a articulação de uma espiritualidade política, parece-nos particularmente útil, contribuindo para religar esferas que, historicamente têm sido

afastadas, devolvendo a espiritualidade ao comum, numa profanação da sua institucionalização por parte das igrejas ou seitas.

A quarta tese, desenvolvida por Gago (2019), parte de uma crítica à economia política, que inclui, por um lado, a denuncia das condições contemporâneas de valorização do capital, ao mesmo tempo que expande a noção tradicional de economia. Esta nova economia política, baseia-se no encontro entre as economias populares e as economias feministas, formando uma economia feminista popular. Este encontro, leva por um lado, à politização dos âmbitos reprodutivos, ampliando a própria noção de economia, incluindo a divisão sexual do trabalho, assim como, os modos de opressão do desejo. Não se trata aqui de uma questão de reivindicação pela igualdade de direitos com as masculinidades, também elas exploradas pelo próprio sistema patriarcal, mas de valorizar os modos de reprodução da vida das mulheres e das dissidências, que propõem práticas contrárias às da subordinação ao capital: “La economía feminista no centra su análisis en cómo se organiza la acumulación de capital, sino en cómo se organiza y garantiza la reproducción de la vida colectiva como *a priori*.” (Gago, 2019, p.120). Neste sentido, a reprodução social é evidenciada como condição primeira da produção. Por um lado, trata-se de perceber, de que formas essa reprodução, torna possível uma produção ao serviço do capitalismo, e por outro, trata-se (re)encontrar e (re)criar, formas de reprodução social que não sejam funcionais à exploração e dominação patriarcal. Este é o campo de investigação e exploração aberto pelos feminismos populares e decoloniais do sul e que permanece aberta numa fase de intensa articulação e experimentação. Uma das formas apontadas, passará por deixar de opor, reprodução e produção, para colocar o foco na sua relação, que equivalerá a dizer, explorar e investigar as relações entre as micro e macropolíticas.

A quinta tese, para uma revolução feminista, trata das elaborações das assembleias como dispositivo situado de inteligência coletiva. As assembleias feministas, tem-se constituído como a “cozinha” das atividades feministas: organizando greve, marchas, vigílias etc., transformando acontecimentos mais ou menos isolados, num processo político com continuidade e atualização permanentes: “La asamblea es a la vez situación y proceso. La asamblea produce situación concreta: un espacio-tiempo con capacidad de instaurar soberanía sobre lo que se decide colectivamente” (Gago, 2019, pp.157-158).

A sexta tese, salienta a necessidade de alimentar o internacionalismo feminista, ao considerar, que uma das principais características do movimento atual, está relacionado, por um lado, com o seu carácter mundial e por outro, com a seu surgimento desde o sul geopolítico, acontecimento

que desafia tanto a imaginação geográfica como organizativa, criando fluxos e circuitos transfronteiriços.

Um internacionalismo que encuentra inspiración en las luchas autónomas de Rojava y en las comunidades de Guatemala, en las del Paraguay y en las afro-colombianas. Un internacionalismo que exhibe la fuerza de las migrantes latinoamericanas en Estados Unidos y que se nutre de la politización del territorio doméstico que hacen con sus tránsitos. (Gago, 2019, p.181).

A sétima tese, de nome *Contraofensiva: o espectro del feminismo*, refere-se a um ataque que responde a um movimento anterior, presente nas sociedades pré-capitalistas, nas quais funcionavam formas de organizações matriarcais. Neste sentido, a articulação de uma contraofensiva aos feminismos atuais, inscreve a força dos feminismos como antecessora, como força constituinte: “por que el feminismo funciona como espectro al que distintos poderes se proponen conjurar.” (Gago, 2019, p.209). Esta contraofensiva, é encabeçada pela igreja católica, reconectando e recuperando a memória da caça às bruxas da inquisição medieval, articulada popularmente nas marchas feministas da atualidade, através da reiterada aparição da frase, gritada, cantada ou escrita em cartazes: “Somos las nietas de todas las brujas que nunca pudireron quemar.” Gago (2019), considera que está a ocorrer hoje, tanto nas camas, como nas ruas, como nas escolas, ou seja, micro e macropoliticamente, uma batalha por uma espiritualidade política na Argentina. Uma batalha pela desobediência das corporalidades que têm, como contraponto, uma nova cruzada por parte da igreja católica, na qual, o papel do papa argentino Francisco e a influência que exerce sobre os movimentos sociais mais conservadores do país, não será menor. Será através do conceito de ideologia de género, elaborado pela igreja católica, que a contraofensiva às desestabilizações criadas pelos feminismos, estão a ser levadas a cabo. A ideologia de género, é entendida aqui, como uma estratégia discursiva, construída desde o vaticano, com o objetivo de contra atacar as retóricas de igualdade de direitos para as mulheres e dissidências sexuais ( Viveros Vigoya, 2016). Tanto a ideologia de género, professada pelo Papa Francisco, como os feminismos na Argentina, concordam com o combate ao neoliberalismo. Todavia, o carácter supostamente popular e progressista da primeira, será ilusório, uma vez que reclama o retorno à família, ao trabalho disciplinado como único provedor de dignidade e à maternidade obrigatória, como forma de reestabelecer o lugar da mulher. Neste sentido, esta ideologia de género, acaba por definir o neoliberalismo como forma de desagregação da ordem familiar e laboral, ou seja, da ordem patriarcal. Isto é, nesta suposta crítica ao sistema económico atual, a ordem patriarcal não é problematizada, pelo contrário, é reforçada.



Já para os feminismos do sul, o anti-neoliberalismo, passará, em primeiro lugar, como temos visto, por uma desmantelamento radical (desde a raiz) da ordem patriarcal, revelando os nexos entre as violências de gênero, as violências coloniais e as violências capitalistas. À nova cruzada religiosa da igreja, as feministas respondem com uma espiritualidade política, como força de revolta: “ Pero el feminismo habla de los cuerpos al mismo tiempo que pone en disputa una espiritualidad política. Y que es política justamente porque no separa el cuerpo del espíritu, ni la carne de las fantasías, ni la piel de las ideas.” (Gago, 2019,p.219). Os feminismos, reapropriam-se da espiritualidade, uma espiritualidade profundamente materialista, pois ancorada e encarnada através das corporalidades. Corporalidades desde à muito capturadas pelas religiões e crenças, são profanadas e devolvidas a um campo de experimentação e abertura de experiências a partir das corporalidades diversas e insurgentes. À moral católica, os feminismos respondem com a investigação de uma ética, ou melhor, de éticas relacionais situadas, que vão sendo construídas, através do entrelaçamento da teoria crítica, com elaborações coletivas, que surgem em resposta a determinada constelação de circunstâncias. Não se tratam portanto de um conjunto de normas gerais e universais que reproduzem um pensamento moderno ocidental, mas de movimentos, de intuições, memórias, sentipensamentos e enredos, que vão sendo permanentemente colocados à prova e questionados, criando um campo de indecidibilidade: “Potencia feminista significa reivindicar la indeterminación de lo que se puede, de lo que podemos. Es decir, que no sabemos lo que podemos hasta que experimentamos el desplazamiento de los límites que nos hicieron creer y obedecer.” (Gago, 2019, p.9).

Consideramos que estes feminismos do sul, têm como uma das características e valências mais fortes, a combinação de três esferas: uma intensa e profunda investigação teórica, (cruzando campos de pensamento que vão desde a história, sociologia, antropologia à ciência política, até à filosofia e à arte), com um posicionamento político firme *vis a vis* as macro e necropolíticas neoliberais atuais, com um engajamento micropolítico em processos de criação e decolonização das subjetividades e das corporalidades. Este engajamento micropolítico feminista, aproxima-se a formas de perceber e atuar, comumente atribuídas a práticas de experimentação, que se desenvolvem no interior do campo artístico e em particular do campo do coreográfico: foco no processo, a indeterminação, a abertura à mudança e a lógicas não lineares, à recetividade, à improvisação etc. Sem nunca se reclamarem enquanto gestos propriamente artísticos, existem, no nosso entender, na transversalidade de situações em que se desenvolvem as práticas feministas (das relações interpessoais e íntimas, aos encontros informais entre cumplicidades, às assembleias populares, às marchas, às vigílias, às intervenções no parlamento etc.), uma investigação sobre os modos estéti-

cos, estésicos e do sensível, que se aproximam a uma “arte de viver” ou de uma estética da existência foucauldiana, mas já não desde o ponto de vista do indivíduo moderno mas da construção coletiva de formas de transformação e recondicionamento das percepções e das relações sociais, que incluem as diferenças coloniais de raça, género e classe. Nesta invenção do comum, contra a expropriação dos corpos, existe um investimento na expansão do gozo e do prazer, através da reapropriação do corpo-território como resposta à imposição da privatização, extrativismo e do individualismo neoliberais que fragmentam o tecido social, levando a fenómenos de isolamento, a depressão e impotência social. Estes feminismos do sul desenvolvem-se tanto a partir da sua transversalidade política e da articulação teórica continuada, como de experiências estético-afetivas. Um dos seus principais eixos, está relacionado com o autocuidado e o cuidado coletivo. frente às agressões mencionadas, reapropriando-se do papel reprodutivo historicamente atribuído ao mundo feminino. Já não invisibilizado e ao serviço do capital, agora politizado, explorando o seu potencial subversivo e de afetação dos corpos e do desejo de criação de outras formas relacionais, nas quais os corpos não sejam apenas formas do consumo, meios para fins mas fins em si mesmos, colocando a experiência sensível das corporalidades no centro da vida. Aqui processo e produto colapsam, uma vez que já não se trata de chegar a um modo fixo e final, moral portanto, mas a um movimento constante de relações situadas num determinado momento e orientadas pela bússola ética feminista, da vulnerabilidade, do prazer, do afeto, do cuidado mútuo, da emocionalidade (da digna raiva à celebração) e imaginação, assim como de uma consciência ativa das diferenças e das desigualdades sociais. Este deslocamento coreopolítico, tem implicações nas formas de construção das subjetividades e das corporalidades, no sentido da criação de identidades relacionais. As desigualdades e opressões, às quais uma mulher está sujeita por ter nascido ou se ter tornado mulher, são o ponto de partida do feminismo, mas esse centro é móvel, não ontológico, não ossificando identidades, nem posicionamentos estanques, opera antes através de uma desterritorialização permanente e contínua, questionando categorias e estereótipos que estruturam a vida das mulheres, definidos “por defeito” pelo patriarcado. Os feminismos são movimentos de mulheres não essencialistas que desestabilizam e pluralizam, criando ruturas com o poder ontológico patriarcal que historicamente foi definindo, o que é, e o que pode, um corpo feminino ou feminizado. Os feminismos colocam em estado de crise permanente o modelo patriarcal.

Por último, a oitava tese, número simbolicamente evoca o 8 de maio, *Dia Internacional da Mulher*, ressignificado em greve internacional nos últimos anos, constitui-se num manifesto composto por uma síntese e sistematização das sete anteriores, em tom de programa político.

O que esta nova vaga de feminismos, situada no sul do mundo, estará a fecundar na Argentina, polinizando a América Latina, cuja longa e profícua tradição de lutas a nível macropolítico dos movimentos sociais é histórica, será a interconexão entre as lutas macropolíticas, com as suas dimensões micropolíticas, presente numa reflexão permanente, situada e prática sobre os recondiçionamentos necessários na transformação das formas de relação patriarcais que afetam homens e mulheres. Deste modo, às lutas macropolíticas pelos direitos das minorias: das mulheres, dos corpos feminizados, migrantes, racializados e dos territórios, é expandida a todas as formas de relação, desde as mais íntimas, humanas e não humanas, até às mais públicas, nas ruas e nos movimentos sociais transnacionais, expondo precisamente as interdependências entre todas elas.

Na Argentina, as micropolíticas do desejo, do afeto e do cuidado feminista popular, são indissociáveis das macropolíticas das lutas sociais pela equidade, como a campanha pela aprovação da lei do aborto legal e gratuito, que tem mobilizado massas através de incontáveis assembleias, manifestações e vigílias de rua desde 2005. Poderosas coreografias estético políticas e estésico afetivas, nas quais tive o privilégio de *poner el cuerpo*, entre o brilho cósmico das purpurinas nos rostos das multidões, as batidas demoníacas dos tambores, os abraços cúmplices entre desconhecidas e o conjuro e celebração, por um retorno da memória, já não numa linha de tempo, antes numa nova volta de espiral. Tambores, que lembram o pulsar de muitos corações juntos e que impedem a cabeça de pensar. O lenço verde (cor da pachamama e evocação dos lenços das mães e avós da praça de Maio), ao pescoço, no punho ou na mochila, que invadem quotidianamente as ruas de Buenos Aires, criaram em nós impressões, impossíveis de descrever. Uma vivência entre deusas e bruxas.

Considerámos crucial para o nosso estudo, salientar estas articulações recentes dos feminismos na Argentina, pois nos permite situar e entender, como as mesmas vão sendo assimiladas e traduzidas em manifestações contemporâneas que ocorrem nas fronteiras entre arte e política como acontece com os dispositivos criados pelo *arteMA colectivo de artistas*.

### III. 2.3. Da imaginação criadora-transformadora-sanadora - o contradispositivo decoreográfico: *Vomite Todo Aqui* do *arteMA Colectivo de Artistas*

“Las escrituras palimpsestas, entre tachaduras, borraduras y enfáticas palabras, traducen desasosiego; conmovedores pedido de auxilio de jóvenes saliendo al mundo y irrumpen en estos vómitos como

arte rupestre, una nueva simbología colectiva de liberación plasmada por arteMA en el movimiento potente de espíritu radical que nos reúne: Ni Una Menos.” (Bidaseca, 2018, p.201)

Este caso de estudo, inscreve-se no terceiro e último dos três momentos de crise delimitados por esta investigação e corresponde ao governo de direita liderado por Marcelo Macri (2015-2019). Este coletivo, formado inicialmente por cinco artistas argentinas residentes em Buenos Aires: Maria Laura Vasquez, Amalia Boselli, Mariana Castro, Flor Cacciabue e Carolina Guiñazú, define-se como microcomunidade de mulheres que opera de forma autónoma e contra-hegemónica nas fronteiras das práticas artísticas e sociais: “Los intereses que abordamos se construyen en base de poder ejercer una fisura en la cultura desde el arte. Entendiendo a los acontecimientos artísticos como hechos ligados profundamente a la vida en todas sus instancias y con todas sus contradicciones.” (ArteMA, 2018, p.5).

Entre os incontáveis exemplos de coletivos argentinos, que seguindo uma longa tradição, operam nas fronteiras da arte e do ativismo, *arteMA* foi o exemplo mais completo que encontramos, durante o nosso período de trabalho de campo, ao cruzar feminismos, com ativismos artísticos, com aproximações à decolonialidade, levando a cabo práticas transdisciplinares.

Todas nuestras acciones son el resultado de un extenso proceso de trabajo que se fusiona desde distintas instancias tanto teóricas como del hacer fáctico y concreto. No trabajamos con una única disciplina específica, sino que utilizamos la técnica necesaria para cada acción. No tenemos reglas fijas, si tenemos muchas vivencias compartidas que nos permiten abordar un proyecto sin saber donde va a termina. (ArteMA, 2018, p.5).

O trabalho das *arteMA*, parte do desejo de materializar, através de formas estético políticas, uma reflexão continuada, tanto a partir de leituras teóricas e poéticas, como da experimentação sobre as formas de vida vigentes, por forma a ensaiar formas de relacionalidade alternativa. Precisamente, por colocarem no centro dos seus processos as formas de relação, o resultado acaba por se manifestar na criação de contra dispositivos participativos.

Partindo do entendimento do exercício da política enquanto *práxis*, na linha de pensamento ocidental de Aristóteles, Arendt e mais recentemente Agamben e Lepcki, como vimos na primeira parte desta dissertação, chamamos o caso que aqui analisamos, de contra dispositivo decoreográfico, pois encontramos neste, uma interceção entre aquilo a que Agamben (2009), chama de contra dispositivos, como formas de profanação dos dispositivos dominantes, com as éticas feministas decoloniais do sul. Como vimos, os conceitos de dispositivo, coreografia e política, podem

ser articulados como quasi sinónimos, uma vez, que todos levantam questões sobre a organização dos movimentos, a mobilidade/mobilização de posições, o controlo e a contingência, o (re)condicionamento, a potência/impotência das corporalidades e as formas de distribuição do poder. Por profanação, Agamben (2010), refere-se ao gesto de devolver ao comum, aquilo que os dispositivos de poder hegemónicos teriam separado, separação das experiências vitais das corporalidades, evocando o ato poético e o jogo, como estratégias para a abertura de possibilidades, como contra dispositivos. Os contra dispositivos, serão, neste sentido, formas de libertação, das capturas dos dispositivos dominantes, as potências criadoras, através do estabelecimento de outras condições de experiência. Neste sentido, um contra dispositivo será, necessariamente, um conjunto de condições que facilite a abertura ao imprevisível, ao que não pode ser prescrito ou controlado de antemão, ao mesmo tempo que, pelo menos em certa medida, determina as suas condições de possibilidade. Aqui, encontramos o paradoxo dos contra dispositivos, na tensão entre: controlo e contingência, captura e liberdade, que corresponde a muitas das estratégias que se usam no interior das práticas coreográficas de improvisação, como veremos situadamente, a propósito do caso de estudo *Danza Comunitaria*.

O que o coletivo *arteMA*, vai resignificar e repolitizar, é a ideia de contra dispositivo, situando-o através de abordagens feministas e decoloniais que partem do estudo, análise e resposta, às desigualdades sociais historicamente produzidas. Dito de outra forma, as propostas do coletivo *arteMA*, propõem um entrelaçamento entre micro e macropolítica, na senda feminista decolonial do sul, usando como instrumento, práticas coletivas que usam técnicas e estratégias provenientes do campo artístico. Existe aqui, um gesto, não de negação do legado da arte e das teorias modernas europeias (note-se que as artistas tiveram uma educação artística formal que segue o modelo eurocentrado), mas da sua expansão, situando-as no contexto local e colocando-as em relação às injustiças sociais. Neste sentido, o trabalho deste coletivo, constrói-se desde as fronteiras disciplinares, contribuindo para uma integração de saberes provenientes de distintas áreas e disciplinas. Assim, aquilo que na teoria crítica europeia, da qual Agamben é um dos referentes que usamos, a par com Rancière entre outros, tende por ficar cingida à dimensão micropolítica das práticas artísticas. Já as teorias e práticas fronteiriças, feministas e decoloniais do sul, vão questionar essas formas de exclusividade, complementando-as, através da inclusão de corporalidades e subjetividades feministas, populares, dissidentes, ou seja, decoloniais.

A partir do nosso sentipensamento, necessariamente atravessado pelas vivências em contextos tão diversos como Lisboa, Paris, Berlim, cidade do México, Montevidéu e Buenos Aires, ao

deixar por fora as diferenças sociais de raça, género e classe, que são também diferenças geopolíticas, grande parte da teoria crítica de cariz europeu e anglo-saxónico, acaba por reproduzir, até certo ponto, e talvez até inconscientemente, estéticas e sensibilidades coloniais e patriarcais. Ou seja, subjetividades que são construídas a partir de corporalidades brancas, burguesas, heterossexuais, tomadas de forma implícita, como referente e horizonte universal. Por outras palavras, o uso das forças criativas, do suposto livre jogo das formas prevalente no interior da arte contemporânea, não é necessariamente crítico, uma vez que este, é, na maior parte das vezes, funcional ao *status quo*, mantendo intactas hierarquias e relações de poder dentro e fora do campo social da arte. Neste sentido, as potencias abertas pelas práticas, serão capturadas pelos dispositivos hegemónicos, neutralizando, pelo menos parcialmente, as suas possibilidades de transformação das corporalidades e das subjetividades. Deste modo, o potencial crítico, terá de produzir, não criatividade, tão facilmente apropriável pelo sistema capitalista, das quais as chamadas indústrias criativas são um exemplo, mas uma “imaginação criadora” (Rolnik, 2018), a que nós chamaremos de imaginação criadora-transformadora-sanadora. A qual permita, que o espaço aberto pela ativação das forças da criação das corporalidades, aja, simultaneamente, em ambas as esferas, micro e macropolítica.

### III. 2.3.1. *Vomite todo Aqui*: ritual poético sanador

“Basta de policias que no te creen, se ríen. De una Justicia que te culpa, de esa sociedad que te dice que te lo buscaste.” (anónima, ArteMa, 2018).

A frase introdutória do texto *Pensamiento Salvaje/Vomitos*, que abre o livro *Vomite Todo Aqui*, é uma belíssima síntese da prática proposta pelas artistas do *arteMA*: “El vómito no se piensa, no posee planificaciones ni ensayos generales. El vómito sucede, emana sin pedir permiso porque debe expulsar, sacar para fuera del cuerpo lo que sobra, lo que es herida.” (ArteMa, 2018, p.9). Este livro, é uma compilação de textos produzidos por corporalidades anónimas ao longo das práticas de vómito propostas pelas *arteMA*, nos mais diversos contextos, desde as marchas e vigílias a favor da legalização do aborto, até a encontros em centros culturais, passando por atividades universitárias como *1º Simposio sobre arte, política y feminismo: Hacia nuevas imágenes, narraciones y sentidos en relación con el aborto*, levado a cabo na cidade de Córdoba em agosto de 2019, até apresentações de leituras performativas em galerias de arte entre outros contextos.

Este projeto, foi iniciado durante o ano de 2015, ao longo de reuniões e discussões informais entre as integrantes do coletivo, sem que houvesse uma ideia clara da forma que iria tomar o processo. Em outubro do mesmo ano, a propósito do dia da mãe e a partir de uma associação com os sacos que existem nos aviões, destinados ao uso em caso de vômito, as artistas saíram pela primeira vez à rua, distribuindo sacos de compras estampados em serigrafia com frase: *VOMITAR TODO AQUI*, sobrepondo-se às inscrições das marcas comerciais, num gesto de crítica ao capitalismo que intenta capturar as relações de afeto, no sentido de redirecionar a sua potência na direção do consumo. Após esta ação, o manifesto das artistas foi publicado no livro das ativistas *Ni Una Menos*. As artistas pediram para que fossem deixadas em branco algumas páginas, nas quais os leitores seriam comandados a escrever-vomitando o seu próprio manifesto. Maria Laura Vasquez, destaca a importância do modo imperativo da frase *Vomite Todo Aqui*. Não se trata de um convite, trata-se de uma ordem: “Vomite todo aqui es una orden también...es vomitar y es ese recurso de utilizar el mismo recurso, es una orden...y es raro también...haciendo uso de esos recursos, de los carteles, de lo que te ordenan...” (anexo 4). Aqui, utiliza-se a mesma estratégia sintática da ordem, mas num sentido contrário, não no sentido do movimento de consumir, acumular, possuir, incorporar, antes de vomitar, de libertar, de “excorporar”. A partir desse encontro com as ativistas feministas *Ni Una Menos*, continuaram a desenvolver o processo que levou à criação do contra dispositivo *Vomite Todo Aqui*, que por sua vez, deu origem ao livro homônimo. O livro *Vomite Todo Aqui* (Artema, 2018), combina o recurso à fotocópia, estratégia que permite revelar o movimento da escrita singular de cada vômito, a caligrafia, as decisões de como ocupar a página e, em alguns casos, desenhos, símbolos etc., com uma cuidadosa edição artesanal. Cada livro é único e construído pelas mãos das artistas. Aqui existe a combinação de duas estratégias distintas: uma relacionada com a cultura de massas e outra relacionada com as práticas artesanais. Por um lado, o uso da fotocópia, recurso usado de forma instrumental quotidianamente, por outro, a construção artesanal do livro, que requer o conhecimento de técnicas específicas, como a serigrafia e encadernação manual. Em ambos os casos, tratam-se de estratégias de caráter popular, longe dos virtuosismos das culturas de elite. *Vomite todo Aqui*, apropria-se do formato livro, para ressignificá-lo em manifesto político, arquivo e objeto estético. Todavia, e sobretudo, antes de ser livro, *Vomite todo aqui*, é uma prática e um dispositivo, no qual se ordena, vomitar o patriarcado através de um processo de escrita automática individual realizada em co-presença coletiva.

A escrita automática, é criada pelas vanguardas dadaístas e surrealistas por volta de 1919 na Europa e consiste na produção de material escrito que tem com o objetivo, evitar os pensamen-

tos conscientes do autor, e por conseguinte, permitir o acesso aos fluxos do inconsciente, através da imediatez alcançada através da velocidade da escrita. A este processo, as artistas acrescentam a diretiva de “vomitar o patriarcado”, que funciona como catalisador do processo. Esta forma de escrita automática dirigida, ao usar um verbo que traduz uma resposta corporal visceral a algo que é intolerável, produz uma analogia encarnada entre o gesto de escrever e o de vomitar.

O meu primeiro vômito aconteceu dia 20 de outubro de 2018, no centro cultural feminista *Tierra Violeta*, localizado no bairro de San Telmo, em Buenos Aires. O pretexto foi a apresentação de dois livros, o *Vomite Todo Aqui*, das *ArteMa* e *La Revolución Será Feminista o No Será* de Karina Bidaseca. Após a apresentação informal dos livros, foi-nos pedidos que formássemos um círculo, foi-nos dado papel e caneta e fomos ordenados a “vomitar o patriarcado”. À medida que a caneta tocava o papel, recorro uma sensação ligeiramente incomoda a percorrer-me, e comecei a escrever em forma afirmativa e, surpreendentemente, em castelhano: “Vomito el lenguaje para que vuelva a tener sentido; vomito la falsa necesidad de control y certeza que me atraviesa...”. Continuei até sentir-me esvaziada e ao terminar, senti uma sensação de leveza, similar à sensação de alívio após ter libertado algo indesejado, como acontece após o vômito fisiológico, mas, desta feita, tocando níveis profundos da psique pessoal e coletiva. Passado alguns minutos, ao voltar a ler o que tinha escrito, experimentei toda uma outra série de sensações, como vários pontos de luz que unem uma constelação invisível, um entendimento que vai para além das lógicas lineares do pensamento racional e que se sentiram através dos fluxos energéticos que reverberaram pelos diferentes tecidos e camadas corpóreas. Pouco tempo depois, fomos convidados a levar a cabo outra prática: a da leitura coletiva de vômitos alheios. Havia uma enorme bola, feita de uma assemblagem de papéis, que circulava sem ordem aparente entre nós. Aquela que agarrava a bola, desprendia da mesma, uma folha de papel e lia, em voz alta, o vômito anónimo aí inscrito. Criou-se entre nós, uma atmosfera de emoções intensas e cambiantes, a cada deslocamento dessa bola informe, aparentemente aleatório, e da encarnação de uma voz anónima em corpo próprio, ia-se construindo uma experiência coletiva próxima ao ritual. Havia algo de solene nessas leituras, nas quais, as feridas pessoais e coletivas se uniram num processo transformador. Transformador de quê? Das feridas produzidas pelas violências patriarcais (racismo, machismo, classismo etc.), que atravessaram os ancestrais, nos atravessaram e atravessam quotidianamente. Agora transformadas em processo de escuta, de partilha sensível e acompanhamento coletivo: “que para mi, para nuestro colectivo es producir desde un lugar emotivo...un lugar que te acerque a otros, otras, que te haga dialogar, que te haga pensar, no se...eso, como una producción poética política, emocional...” (anexo 4).



Como se ao trazer à luz as sombras daquilo que foi reprimido socialmente, tantas vezes internalizado como individual, ocorresse uma libertação dessas energias retidas, estagnadas. Traumas, fantasmas invisíveis, mas encarnados nas camadas mais profundas das corporalidades. *Vomite todo aqui* é articulado pelas suas criadoras como “ritual poético sanador colectivo”. Cabe-nos confirmar que ocorreu, no processo que vivenciamos: a escrita-vômito, a posterior leitura individual e do jogo coletivo, um processo de sanação, entendida aqui enquanto transformação que desbloqueia e abre espaço para que as forças imprevisíveis e imponderáveis do “saber do vivo” (Rolnik, 2018), se manifestem.

Da perspectiva ética do exercício do pensamento, a qual rege as ações do desejo no polo ativo, pensar consiste em escutar os efeitos que as forças da atmosfera ambiente produzem no corpo, as turbulências que nele provocam e produzem a pulsação de mundos larvares. (Rolnik, 2018, p.90).

Ao produzir a emersão de material inconsciente, relacionado com as dimensões micro e macropolíticas das violências patriarcais coloniais, sustentadas por uma experiência coletiva partilhada, a prática de *Vomite todo Aqui*, produz um efeito de libertação do trauma social, abrindo espaço para a circulação dos fluxos energéticos de criação, agora menos enformada por subjetividades condicionadas e reativas, ou seja, coloniais e patriarcais. É precisamente a este efeito que chamamos de imaginação criadora-transformadora-sanadora, uma vez que, ao criar uma dança entre micro e macropolítica, entre práticas artísticas e sociais, ao unir esferas tantas vezes separadas, produz-se uma profanação coreográfica dos dispositivos sociais.

Como vimos, dois autores latino americanos, de diferentes coordenadas espaço-temporais, elaboram sobre o inconsciente coletivo, como tema fundamental para pensar as formas de vida. Rolnik (2018), articula aquilo a que chama de “inconsciente-colonial capitalístico”, como a modalidade de subjetividade das formas de dominação que, ao longo da história, têm consistido no abuso das forças vitais de criação e de cooperação, enquanto Kusch (1953), a partir dos anos cinquenta, revela a repressão da “monstruosidade americana”, como o cerne das violências no território. Monstruosidade, entendida como as formas ancestrais, não ocidentais e femininas, conotadas pelo *ethos* colonial judaico-cristão, de demoníacas, caóticas, irracionais e malignas. Silvia Rivera Cusicanqui (2018), fala-nos de colonialismo interno, enquanto fenómeno da assimilação no inconsciente das subjetividades americanas, da matriz colonial, fruto do processo de colonização. Complementarmente, o problema central colocado por Rodolfo Kusch, reside no medo de viver desde América. Neste sentido, a arte, tornar-se-ia, no reflexo de uma fuga, de uma evasão do espaço próprio ame-

ricano, e a estética, uma imitação formal e vazia da arte ocidental. O contra dispositivo decoreográfico, proposto pelas *arteMA*, vai produzir uma recuperação da monstruosidade americana, ao propor, por um lado, um ato de escrita que se desprende do inconsciente, traumas produzidos pelas violências coloniais-patriarcais, e por outro, através da recuperação da pulsão, profundamente ancorada nas memórias ancestrais das corporalidades, o “caótico”, “descontrolado”, “irracional”, conotados com o feminino e as formas de vida dos povos originários, por parte de um olhar ocidental colonial. Ao mesmo tempo, que se enquadra no seio das práticas artísticas contemporâneas, nas quais as fronteiras entre arte e compromisso com a transformação social são cada vez mais difusas, esta prática, evoca práticas ancestrais, como o Kambo, medicina amazônica que consiste numa purga profunda através do vômito, induzido através da aplicação na pele do veneno segregado por um sapo. Assim *Vomite todo Aqui*, é um ato de imaginação criadora-transformadora-sanadora, uma vez que ativa, através do contra-dispositivo que propõem, a existência mundos diferentes, mundos onde coletivamente, se assume a responsabilidade de sanar-transformar as múltiplas dimensões das violências. A violência já não está (apenas) fora, no sistema colonial-capitalista, assume-se que este, é internalizado, através do trauma, nas subjetividades e corporalidades de todas, todos e *todes*<sup>65</sup>. Neste sentido, práticas artísticas como estas, parecem facilitar (para além de uma consciência das relações entre pessoal e coletivo, entre as dimensões micro e macro), processos de transformação-sanação das subjetividades, socializando, isto é, colocando à disposição do comum, práticas potentes, não excludentes e relativamente acessíveis, já que o único pré-requisito para poder levá-la a cabo, é saber/poder escrever. Consideramos que esta prática funciona como contra-dispositivo decoreográfico, uma vez que, tal como propõem Agamben (2010), opera uma profanação do uso linguagem, aqui sob a forma de vômito improvisado do inconsciente, e decoreográfico, ao provocar deslocamentos do sensível que reorganizam percepções dominantes e recondicionam as potências de (re)criação das corporalidades a partir das desigualdades sociais. Já não se tratam dos corpos da abstração moderna, mas das corporalidades atravessadas e em processo de tomada de consciência das violências coloniais. Neste sentido, as artistas têm levado a cabo esta proposta em contextos diretamente relacionados com as lutas sociais, nomeadamente durante as

---

65 Nos últimos dois anos aproximadamente, na Argentina, pela mão dos movimentos sociais, em particular do movimentos feminista e LGBT+, tem sido promovido, e generalizado o uso, em alguns setores sociais, de um idioma inclusivo, “*lel lenguaje inclusivo*”, que tem como objetivo não excluir as diversidades através dos binarismos e dos sexismos presentes nas linguas modernas-coloniais, que reduzem os substantivos aos géneros femininos e masculinos. Deste modo, em vez de “*todos*”, “*todas*” ou “*alumnos*”, “*alumnas*”, propõem usar a terminação em -e, “*todes*”, “*alumnes*” etc. Convém, notar que este uso politizado da linguagem não deixa de ser controverso, sendo rejeitado por alguns e incorporado por outros, refletindo e mobilizando as tensões sociais.

marchas e vigílias pela legalização do aborto e no *35 Encuentro de Mujeres* de 2018 em Trelew, contrapondo com o silêncio e recolhimento necessários ao momento da escrita, à habitual agitação e ruído que predominam nos encontros ativistas. Assim, *Vomite todo Aqui*, cria uma interrupção nos próprios dispositivos sociais de protesto dos movimentos sociais, nos quais a assertividade dos gritos e das palavras de ordem, tendem a ser protagonistas. A palavra aparece, mas através de um processo muito diferente, um processo no qual, as certezas da mente racional moderna-colonial, que em termos da política tradicional, se manifesta através das claras divisões entre nós e os outros, esquerda e direita, são desestabilizadas. Mais que confirmação, ainda que a diretiva pressuponha um posicionamento claro em relação ao patriarcado, como algo a expelir, o processo, induz ao aparecimento do que até então não era completamente consciente, pequenos ou grandes nexos entre acontecimentos, intuições ou mesmo memórias perdidas. Uma forma outra de produção de conhecimento. Parece-nos ainda importante salientar, a importância da co-presença das corporalidades durante a prática deste contra dispositivo, que cria um suporte coletivo semelhante ao ritual, bem como das leituras em voz alta dos vômitos anónimos, pois permitem expandir processos que atravessam as camadas mais íntimas e vulneráveis do que amplamente atribuído à experiência individual do sujeito, em direção ao social, coreopolitizando-o, ou seja, integrando-o, fazendo-o parte do movimento do comum. Ritual, também entendo mais amplamente, como acontecimentos dessacralizados integrados nas práticas de reprodução da vida:

Como que hacemos? O sea, desde que lugar nos pronunciamos? Esa discusión estaba pero estaba desde de que cocinábamos, estaba mientras...eso, no dissociada, eso es ritual para mí...como una clase puede ser un ritual y de concentrarse en la potencia de cada cuerpo que está ahí...bueno que hacemos? Si bien nosotras con el Vomite, no sabíamos que resonancias iba a tener, no lo podíamos prever ni lo habíamos relacionado con la monstruosidad americana...y discutimos un año para saber lo que íbamos hacer...entendés? no teníamos ninguna urgencia. (anexo 4)

### III. 2.3.2. Enredos Coreopolíticos, Macro e Micropolíticos no Colectivo arteMA

Consideramos que as práticas das arteMa, em particular a que estudámos, atuam decoreograficamente e coreopoliticamente nas esferas micro e macropolíticas, ao integrarem a experimentação artística com as éticas feministas decoloniais. Deste modo, as artistas, nos seus processos criativos, adotam uma atitude de abertura, própria à vertente de experimentação na arte, na qual o

foco é colocado no processo, numa atitude *open ended* de “não saber”, sem possibilidade de controlar de antemão o resultado: “No tenemos reglas fijas, si tenemos muchas vivencias compartidas que nos permiten abordar un proyecto sin saber donde va a terminar.” (arteMA, 2018, p.9). Mas não estará esta atitude da abertura dos processos artísticos, relacionada com aquilo que Kusch (1976), chamava de “estar siendo”? Ou seja, esse modo relacional, que combina “o ser” e “o estar”, num processo de reintegração permanente? Acreditamos que detrás dessa atitude, existe uma ancora profunda numa perspetiva, que fruto dos “encontros” coloniais, foi criando um modo de “ser estando”, que ao mesmo tempo que não nega as experiências pessoais, pelo contrário, parte das mesmas, coloca-as em movimento através de um processo de escuta interna, que une pessoal e político num mesmo gesto.

As arteMA, continuam a desenvolver o processo do *Vomite Todo Aqui*, em 2019, transformado em *Vomitando*, colocando agora a ênfase na continuidade de um processo: “la ultima acción que hicimos, fué en una galeria...ahi es un texto próprio...nos gusta trabajar con ese estar...estando, el gerundio, algo que está sucediendo...” (anexo 4).

Um dos aspetos que distingue este trabalho, de tantos outros, que se desenvolvem exclusivamente no interior do mundo da arte, consistirá no fato, de que o mesmo é acompanhado pela prática de éticas feministas decoloniais. O que estas bússolas situadas vão produzir, é o deslocamento e expansão no sentido das práticas sociais, uma vez que uma das suas principais características, passa pela inclusão radical de todas as corporalidades, em particular, das subalternizadas pela matriz colonial do poder, nomeadamente mulheres pobres racializadas ou feminilidades minoritárias como as transexuais etc. Esta consciência das diferenças e injustiças sociais, leva à construção de inteligências coletivas, que partem da ideia de amizade política (Gago, 2019). Forma da amizade baseada na percepção, de que uma das principais ferramentas do patriarcado, passa pela divisão das mulheres através de modos relacionais que têm como base a comparação e a competição, inscritas no modelo patriarcal idealizado de mulher, por forma a controlar as corporalidades femininas. Recordamo-nos, que numa das assembleias populares de mulheres nas quais participei, uma das companheiras, após ter feito uma intervenção pública, fez um reparo autocrítico depreciativo que partilhou em sussurro com as amigas do lado, alguém respondeu algo como “ para mim a sobre-exigência é patriarcal, pensar que nunca somos suficientes e que poderíamos sempre melhorar”. Foi um desses inesperados momentos luz, que influenciou esta escrita-movimento, que aplica rigor e cuidado, sem se deter em demasia numa autorreflexividade autocrítica, em relação aos modelos pré-estabelecidos de escrita de uma dissertação. Neste sentido, o desprendimento de mode-

los de referência dominantes, é um gesto feminista, cujo o objetivo, não se encontra na reprodução de formas, fórmulas ou parâmetros predefinidos, mas na atitude ética, de compromisso com os fluxos que mobilizam o desejo, através das experiências estésico-afetivas das corporalidades. Assim, *Vomite Todo Aqui*, é um contra dispositivo estésico afetivo, entendendo aqui os afetos, no sentido proposto por Rolnik (2018), de experiências vitais, mas também no sentido, de uma amizade política (Gago, 2019), que constrói uma afetividade a partir da consciência das desigualdades sociais. Neste sentido, afetos, capacidade de sentir, de se deixar mobilizar pelos acontecimentos, e as afetividades, que envolvem as capacidades de empatia e cumplicidade, seriam tecidas num mesmo ato de amizade. O vômito, movimento orgânico, é um ato que tem como fim, preservar a vitalidade dos seres. É também, através da mobilização do desejo das corporalidades, que chega, às ruas e às mobilizações sociais, onde as corporalidades assumem e partilham feridas coloniais-patriarcais, não apenas na forma coreográfica de protesto, mas também em forma coreográfica de celebração. É neste contexto, que nos parece, que o gesto do vômito, cria o efeito de transversalidade política, pela contingência do encontro dos corpos, que contextos mais específicos, como os de uma escola ou da galeria de arte, tendem a coreografar de forma mais restrita e ordenada. Mas também, por introduzirem uma dimensão da sensibilidade micropolítica, no seio de manifestações macropolíticas, destabilizando separações e claras oposições que tradicionalmente habitam estes espaços. Ao vomitar, assume-se que é o próprio patriarcado que se vomita, está dentro de nós, foi inculcado desde dos lugares mais conscientes e disciplinados, aos mais inconscientes e desconhecidos da nossa psique e do nosso corpo-tecido-território. Assim, ao introduzir o vômito, no seio das marchas e vigílias pela legalização do aborto na Argentina, que reclamam a autodeterminação do corpo das mulheres em relação ao Estado, num movimento em relação à macropolítica, as arteMa, intervêm numa dimensão menos evidente do patriarcado, a sua incorporação e reprodução inconsciente. Como chama a atenção Segato (2016), os feminismos não devem construir aos homens como inimigos naturais, a luta seria contra o sistema patriarcal, enquanto sistema de relações de poder, que é também, muitas vezes, incorporado por mulheres. Ao criar uma interrupção nos dispositivos de protesto social, as artistas ressignificam a palavra “paro” que significa greve em espanhol. As artistas, provocam assim uma paragem no interior da paragem provocada pela *Greve Internacional de Mulheres* de 8 de maio. Não se trata apenas de deixar de realizar as tarefas produtivas e reprodutivas funcionais ao sistema, trata-se de usar uma imaginação criadora-transformadora-sanadora, no sentido de construir outras tramas relacionais. Assim, ao mesmo tempo que não existem dúvidas sobre a necessidade de mudança de leis que criminalizam o aborto, que afeta principalmente

as mulheres pobres e racializadas, *Vomite Todo Aqui*, complementa essa dimensão, com a necessidade de exercitar uma imaginação criadora-transformadora-sanadora num gesto estésico-afetivo e decoreográfico. Transformar e sanar o patriarcado em nós, passará então, pelo menos em parte, por colocar em marcha, éticas relacionais radicalmente distintas: se o patriarcado divide e separa, os feminismos decoloniais do sul, unem e religam. Religar já não como origem de uma religiosidade normativa, moral e castrante, antes de uma espiritualidade política (Gago, 2019), que devolve às corporalidades femininas e feminizadas, as suas potências de libertação energética, pulsional e mágica, como evoca o mote, tantas vezes escrito e gritado pelas ruas de Buenos Aires: “Somos las nietas de todas las brujas que nunca pudieron matar”, remetendo para o período da caça às bruxas medieval, que coincide com o início do sistema capitalista patriarcal (Federici 2010). Recentemente, Silvia Federici, escreve o breve texto *En Alabanza al Cuerpo Danzante*, no qual reconhece que a visão do corpo enquanto produção social, discursiva e performativa terá ocultado, outras dimensões das corporalidades; a de recetáculo de poderes: “ésto es el cuerpo y sus poderes; el poder de actuar, de transformarse a sí mismo y al mundo y el cuerpo como límite natural a la explotación.” (Federici, 2017, 27 Junho). Se a uma das principais tarefas do capitalismo, desde o seu início até o presente, tem sido a captura das energias e poderes das corporalidades em força de trabalho, uma das tarefas passará, por evocar e recuperar memórias ancestrais: “En las sociedades pre-capitalistas la gente pensaba que tenían el poder de volar, de tener experiencias extra-corporales, de comunicar, hablar con los animales y tomar sus poderes y aún cambiar de forma.”(Federici, 2017, 27 junho). Neste sentido, uma resposta ao capitalismo começará, antes de mais, por uma reapropriação dos corpos e das corporalidades, no reconhecimento e redescoberta das suas capacidades de expansão, transformação e celebração. Neste sentido, *Vomite todo Aqui*, trata-se de um mergulho de reativação da memória profunda, transgeracional, aquela memória que se encontra guardada no inconsciente celular das corporalidades, lugar onde o pessoal e coletivo, ganham uma indeterminação acrescida, abrindo possibilidades de contacto com as ancestralidades. Ao propor que vomitemos o patriarcado, o contra dispositivo decoreográfico, *Vomite todo Aqui*, vai politizar a escrita automática, ao situá-la em resposta às tramas das lutas sociais, em particular das lutas feministas, produzindo um efeito catártico e transmutador do mal estar social vigente. Ou seja, existe uma apropriação, uma fagocitação, no sentido Kushiano, de uma prática, que pode ser inscrita nas vanguardas artísticas europeias e na linha de uma historicidade dos ativismos artísticos argentinos, com os posicionamentos e éticas provenientes dos feminismos decoloniais do sul, que intentam recuperar saberes populares e ancestrais. Aqui, já não existe um gesto de mera reprodução (in)cons-

ciente dos paradigmas ocidentais, como horizonte e referência maior, antes um gesto de integração das duas dimensões americanas, a colonial e a não colonial, conseguindo deslocar-se, situada e parcialmente, das capturas do inconsciente coletivo dominante. Através da purga, que ao mesmo tempo, é um processo que liberta do controlo condicionado do consciente, produz-se um resultado material tangível que pode, posteriormente ser visualizado, reproduzido, e até alvo de reflexão e análise, num movimento que consideramos coreopolítico, fronteiriço e decolonial, ao operar uma integração entre práticas artísticas e práticas sociais, ou seja, de integração entre micro e macropolíticas insurgentes.

Purgar das nossas corporalidades os fantasmas coletivos que nos atravessam num gesto de, a cada vômito, arrancar pela raiz o patriarcado colonial, racista, machista. Esvaziar-se para poder construir outros mundos, agora a partir de constelações de histórias subalternas. Vomitar será sanar, vomitar será um gesto político e as arteMA acrescentam-lhe dimensões estética, poética e ritual, necessárias aos processos de imaginação criadora-transformadora-sanadora. No livro, *Vomite Todo Aqui*, os vômitos anónimos reunidos, são preservados na sua expressão caligráfica, não tanto como demonstração da diversidade singular de cada forma de escrita manual, mas mais como vestígios, rastros, marcas, ecos de vozes silenciadas, evocando a famosa caverna rupestre, *Cueva de las manos* da província argentina de Santa Cruz, cujas marcas ancestrais continuam a confrontar e indagar os seus visitantes.

### III. 3. *Danza Comunitaria*: Decolonizar a Dança, Sentimovimentos e Corporalidades Estésico Afetivas

A *Danza Comunitaria* (D.C.), aparece em 2002, através do projeto *Bailarines Toda La Vida*, inserido no programa de extensão académica à comunidade da UNA (Universidade das Artes de Buenos Aires). O projeto contínuo até hoje, envolvendo aproximadamente setenta pessoas, numa amplitude etária dos cinco aos oitenta e sete anos de idade, realizando apresentações públicas em espaços não convencionais e de investigação transdisciplinar. A participação é gratuita e não excludente, mantendo-se aberta durante todo o ano. Os encontros ocorreram às sextas feitas, na fábrica recuperada pelos próprios trabalhadores, *Grissinopolis - Cooperativa Nueva Esperanza*, no bairro de Chacarita em Buenos Aires, até ao início de 2018. Depois dessa data, devido ao cansaço acumulado por parte das trabalhadoras e trabalhadores da fábrica, intensificado em tempos de nova cri-

se<sup>66</sup> (que tinham de permanecer em dia de encontro de D.C. até depois das 21h, vivendo, a sua maioria, nos arredores de Buenos Aires), os encontros foram transferidos para a *Mutual Sentimiento*, associação cultural fundada em 1998 por um grupo de ex-presos e exilados políticos das ditaduras argentinas.

O *Movimiento Nacional Fábricas Recuperadas por los Trabajadores*, surge no final do ano 2001, resultado da crise económica que engolfou a Argentina, antecedida pelas reformas neoliberais que tinham acontecido durante as décadas de 80 e 90. Ocorre entre os dias 19 e 20 de dezembro desse ano, um clima de desespero e fúria em todo o país. Os *Cacerolazos*, nos quais multitudes saem à rua batendo panelas e frigideiras, e os *piqueteros*, espalham-se por todo o país. A impossibilidade de reaver as poupanças feitas ao banco, saques nos supermercados, a revolta entre a população e a polícia, provocou 39 mortos e fez cair cinco presidentes em apenas duas semanas. Praticamente metade da população argentina começou a viver abaixo do nível da pobreza. Empresas e fábricas pararam de produzir e fecharam as suas portas, deixando milhares de trabalhadores sem emprego. Ao mesmo tempo, começa a ocorrer uma mudança social, na forma como se entendia o trabalho por um grupo de pessoas assalariadas. O debate centra-se no conflito entre o direito de propriedade e do direito ao trabalho, entre legalidade e legitimidade. No meio do caos e da desordem, aparecem novos movimentos sociais que rejeitam o modelo económico vigente, e entre as assembleias de bairro e os clubes de troca, surge o *Movimiento Nacional Fábricas Recuperadas por los Trabajadores*, sob o lema: “ocupar, resistir, produzir” inspirado pelo Movimento dos Sem Terra do Brasil<sup>67</sup>. Na atualidade, existem mais de trezentas fábricas recuperadas e reconvertidas sob a forma de cooperativas autogeridas pelos próprios trabalhadores. Em muitas delas, desenvolvem-se atividades culturais, como era o caso da fábrica *Grissinopoli*, a única a desenvolver práticas de dança. A *Danza Comunitaria*, nasce num contexto no qual se dão um conjunto de fenómenos que respondem à necessidade de recompor uma rede social fragmentada por uma sequência de acontecimentos políticos que colocam em crise o paradigma vigente (Chillemi, 2016). A expressão *poner el cuerpo* (“pôr o corpo”) surge neste contexto, assinalando a necessidade de tomar nas próprias mãos, formas de autonomia política que passam pela auto-organização e cooperação, capazes de decoreografar as coreopolícias (Lepecki, 2016) das agendas estatais.

---

66 Crise económica e política correspondente ao governo Macrista 2015-2019

67 O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), é um movimento político-social brasileiro de inspiração marxista que promove a reforma agrária e a justiça social. Originou-se em oposição ao modelo de reforma agrária imposto pelo governo militar, principalmente na década de 1970, que promoveu a colonização de terras em regiões remotas, com o objetivo extrativistas. Ao contrário deste modelo, o MST tem como objetivo a redistribuição de terras improdutivas.



*Putting the body* in labor movements and day-to-day cultural work—*poner el cuerpo*, or the idea of fully committing the body to action, remerged as an overarching practice and ethics of political participation in the post-crisis period—these projects reckon with the past and present of neoliberal violence and evidence dance's ability to move new political subjectivities into being. (Fortuna, 2019, p.256).

Em julho de 2016, Aurelia Chillemi, recebeu-nos gentilmente em sua casa e falou-nos da *Danza Comunitaria* com a intensidade dos olhos de uma criança que está a descobrir o que o movimento pode fazer. No final do encontro, ela ofereceu-nos, o livro *El Movimiento Poetico del Encuentro* (2016), que me acompanhou ao longo da participação nos encontros de *Danza Comunitaria* em Buenos Aires.

Dia 3 de outubro de 2017, pouco tempo depois de ter integrado o elenco de D.C., apresentámos a obra *De la Tierra*, num encontro de coletivos culturais, que se desenrolou ao lado do obelisco, ícon da cidade de Buenos Aires. Durante os ensaios, foi acrescentada uma cena final, na qual colocávamos lenços negros em frente das caras e perguntávamos: “¿Donde está Santiago Maldonado?”, slogan que proliferava nas manifestações dos movimentos sociais e de defesa dos direitos humanos, que reclamavam a aparição com vida do jovem ativista argentino, que desapareceu dia 1 de agosto de 2017, após uma intervenção policial numa comunidade Mapuche na região de Chubut. Neste gesto, uma peça de dança, levada a cabo no espaço público, incorpora elementos estéticos dos movimentos sociais, e as fronteiras entre dança e protesto diluem-se, momentânea e situadamente.

### III.3.1. O Decoreográfico nas Práticas da *Danza Comunitaria*

O posicionamento político e filosófico da D.C. aparece na sua articulação e concetualização, contaminada e ancorada na reflexão de um grupo heterogêneo de pensadores europeus, dos quais se destacam o pensamento de Michel Foucault e Gilles Deleuze, que a partir de finais dos anos sessenta, propõem descentralizações ao *socius*<sup>68</sup> vigente com o propósito de colocar em questão saberes e hierarquias sociais dominantes, questionando as formas como discursos e práticas disciplinam os corpos submetendo-os a biopolíticas de normalização.

---

68 A primeira parte de *L'Anti-Oedipe: Capitalisme et Schizophrénie* (1972) Deleuze e Guattari concebem *socius* como o corpo social que recebe crédito pela produção em cada sociedade (a terra para a tribo, o corpo do déspota para o império e o capital para o capitalismo).

Intentamos así situarnos por fuera de la reproducción de las lógicas propias de los dispositivos de poder instituídos, resistiéndonos a afianzar disciplinadamente miradas confirmadas por saberes instituídos, prolongando sus efectos y reforzando su hegemonía; nos proponemos experimentar los fenómenos que se nos presentan en ese singular que se genera con los/as otros/as, desde los bordes y las periferias, atravesando indigencias, auscultando las diferencias. (Garibaldi, 2016, p.168).

Este projeto, parte de uma dança constante entre práxis e a sua problematização e sistematização teóricas, a qual se encontra em questionamento e investigação permanente, através da *Catedra Abierta de Danza Comunitaria*, (cadeira opcional dos cursos do departamento de artes do movimento da Universidade das Artes de Buenos Aires), que se leva a cabo, antes de cada encontro dançado, mas também, através dos círculos de conversa, as *rondas*, que acontecem após as práticas, momentos de auto reflexão e rearticulação coletiva. Através do exercício de um sentipensamento fronteiriço, propomo-nos analisar a D.C. através das ressonâncias que foram emergindo ao longo do tempo a partir da nossa experiência encarnada, em diálogo nomeadamente com o pensamento decolonial e as epistemologias populares e ancestrais.

### III. 3.2. DAS CORPORALIDADES ESTÉSICO AFETIVAS NA D.C.

“En el jardín de infantes juegan, se sientan en el piso, en primer grado ya están sentados en sillas, su cuerpo pasa a estar estático, todos mirando para adelante, empezamos a perder movilidad. La sobreexigencia laboral, el uso que se hace de las computadoras, que son una herramienta maravillosa pero terminan generando adicciones y aislando la gente, (...) El cuerpo queda aislado, sedentário, encasillado, hay una pérdida del espacio social y del cuerpo físico.” (Chillemi, 2014, p.5)

A *Danza Comunitaria*, parte do pressuposto, de que o contacto físico, materializado através das corporalidades, se encontra no cerne vital da experiência humana: “en la génesis humana está el encuentro, contacto piel a piel en las aguas uterinas, contacto con el aire y con los brazos que lo sostienen, con otro cuerpo que abraza.” (Chillemi, 2016, p.21). Para Aurelia Chillemi, bailarina, coreógrafa e psicanalista, iniciadora do projeto, a construção do comum, dá-se no encontro entre corporalidades diversas, que acontece na prática da *Danza Comunitaria*, principalmente através do trabalho de percepção sensorial, da improvisação grupal e da criação coletiva de obra. Deste modo, não se fala de aulas ou oficinas, mas de encontros, nos quais os objetivos não passam aprender técnicas específicas de movimento, mas pela prática de uma dança coletiva, que apareça fruto das contingências que definem a própria ideia de encontro: “La Danza Comunitária, no se propone hacer

danza, sino dejar que la danza se haga.” (Chillemi, 2016, p.19). Neste sentido, a *Danza Comunitaria* como prática e pesquisa, indaga constantemente, sobre as condições necessárias para que a dança ocorra. Não se trata de uma dança que leva a estados transcendentais ou metafísicos, antes uma dança aterrada e situada nas condições de experiência locais, profundamente encarnada e materialista, onde o que está em jogo é, precisamente, a intersubjetividade social e política (Hewitt, 2005). Neste sentido, vamos abordar distintas dimensões e condições de experiência, através das quais emerge a dança, como forma de construção de intersubjetividades críticas através de corporalidades decoloniais.

Na D.C., é construída toda uma rede de condições estético políticas que permitem, favorecem e dão passagem, à dança enquanto catalisadora de transformações. Dança que emerge, não desde uma intencionalidade autoral de produzir, esta ou aquela forma ou qualidade de movimento, mas a partir das proposições, dispositivos e práticas, que colocam em movimento as subjetividades, criando, a nosso entender, corporalidades críticas e decoloniais. A *Danza Comunitaria*, será precisamente um desses espaços onde se ensaiam sensibilidades e corporalidades minoritárias, dentro e fora do campo social da dança, sem esquecer o contexto político no qual se leva a cabo. Pelo contrário, encontrando-se profundamente situada, co-implicada com o clima sociopolítico do momento. A D.C. vai responder à necessidade de criar contra dispositivos críticos das corporalidades modernas e coloniais, através da criação de comunidades temporárias, flutuantes e em constante transformação, apontando para uma resposta que se afasta da solução individual e aponta para “saídas” comunitárias, evocando modos organizacionais e conviviais populares e ancestrais. Perspetiva que Foucault ou Deleuze, desde o seu tempo e desde a sua localização geopolítica, não terão podido prever, uma espécie de “regresso ao futuro”. Assim, a dança não aparece aqui separada da sua função social e política, pelo contrário, ela surge em resposta às condições de experiência dominantes, não deixando, no entanto, de se afirmar enquanto gesto artístico. No nosso entender, uma das características fundamentais da D.C., passa pelo seu entrelaçamento e articulação enquanto fenómeno simultaneamente artístico, social e político. Deste modo, a D.C. integra a ideia moderna da prática artística como espaço de jogo e (re)condicionamento ancorados em “políticas da percepção”: “Perception is a form of organization, and like all organizations, it holds an implicit politics within its structure, the meshing of lived experience with cultural experience.” (Cooper Albright, 2017, p.103), com uma implicação e complicação com as corporalidades críticas dos contextos geo corpo políticos com os quais se engaja.

### III. 3.2.1. Espaços Não Excludentes e Não Convencionais

Uma das principais premissas da D.C., passa por criar espaços não excludentes, pelo que não existe qualquer tipo de seleção para que se possa integrar o elenco. Os encontros dividem-se em duas partes: a primeira diz respeito à *Catedra Abierta de Danza Comunitaria*, que funciona como disciplina opcional nas licenciaturas do departamento de Artes do Movimiento da UNA (Universidade das Artes de Buenos Aires) e que se encontra aberta a toda e qualquer pessoa, independentemente do seu currículo escolar ou experiência prévia em dança. Nestas conversas de duas horas, em círculo, as coordenadoras, Aurelia Chillemi ou Andrea Coido, vão guiando o grupo num caminho que passa pela história da D.C, as suas especificidades e diferenças, em relação a outras práticas artísticas e sociais numa rearticulação e questionamento contínuos. Este é um pretexto para seguir investigando e questionando D.C., uma vez que, embora se construa sobre bases teóricas e conceptuais, estruturas e metodologias coreográficas precisas, estas não são estáticas, mas necessariamente adaptáveis e mutáveis em função das contribuições e condições (que incluem eventos políticos e sociais macropolíticos), nas quais se levam a cabo. A segunda, diz respeito à aplicação desse enquadramento e substrato teórico político às práticas da dança e à criação coreográfica.

A D.C. opera de modo distinto ao que acontece na maior parte dos contextos de práticas de dança contemporânea em Buenos Aires, os quais chamo, com humor e alguma ironia, de “cooloni-ais”, no sentido que mantêm como principais referências, as tendências que se desenvolvem no “velho continente”. Inclusive as plataformas que se consideram “politicamente comprometidas”, nas quais não são considerados aspetos relacionados com as distintas dimensões de politicidade (Vuyanovitch, 2013), ou seja, quem tem acesso a essas práticas, que tipo de corporalidades “têm o direito” ou legitimidade para levar a cabo determinadas “políticas da percepção e da sensibilidade”, de que forma se perpetuam ou não, corporalidades hierárquicas e assimetrias raciais, económicas etc. Em D.C., as políticas da percepção, dizem respeito, não apenas às práticas de movimento sensorial e percetivo, mas também à expansão das corporalidades que constroem essas mesmas sensibilidades. Em suma, na *Danza Comunitaria*, o gesto estético e político, passa pela expansão das práticas de dança e dos dispositivos coreográficos, para o campo do social, insistindo em que se trata de um movimento artístico. Esta expansão, manifesta-se não apenas na “não exclusão” de corporalidades diversas e dissidentes, mas e sobretudo pela celebração da multiplicidade de possibilidades

que estas trazem, sendo a construção da D.C. feita em torno e através das subjetividades políticas das corporalidades pluriversas, (re)valorizando as suas multiplicidades, experiências singulares e memórias na construção do comum.

Así cuando uno se sitúa, moviéndose con el otro, “sin pelo ni marca” como dice el gaucho acá, el pelo, por el color, y marca porque se marcan los animales...entonces, “sin pelo ni marca”, todo el mundo hace donde puede, como puede, lo que quiere hacer...por eso es una danza comunitaria...el sentido real y verdadero de comunitario, porque tiene que ponerse Anita, Aurélia, Andrea, todas las que conocemos haciendo eso...disfrutando de esa comunidad...ahí es el nudo de la cuestión...hay que animarse, hay que animarse a estar codo con codo...junto con este, que es madera, el otro es madera. (anexo 3)

Como tantas vezes é reiterado durante os encontros, D.C. não é uma forma de trabalho social, tantas vezes capturado por retóricas e intencionalidades politicamente corretas e pacificadoras das consciências, que não fazem mais que manter o *status quo*, conduzidas pelo nobre objetivo de levar as supostas virtudes da dança aos mais desprotegidos. A D.C. está consciente das contradições, não generativas, desse posicionamento, que ao pretender incluir, continua excluindo, ao não considerar as potências das corporalidades subalternizadas pelas condições de experiência moderna (as potências das suas memórias), acaba por reproduzir, mais ou menos conscientemente, hierarquias da percepção e da organização social dominante. Pelo contrário, a *Danza Comunitaria*, constroi as “virtudes” da dança com e a partir das agências constitutivas da diversidade das corporalidades sociais e dos antagonismos e conflitos que emergem desse “estar sendo” coletivo a partir das diferenças e de sujeitos políticos que, neste caso, se mobilizam através da dança e do movimento. A ideia moderna da arte como espaço não utilitário e não produtivo, como forma micropolítica crítica em resposta ao produtivismo exacerbado do capitalismo, não faz sentido em D.C., que se aproxima ao legado das culturas populares e ancestrais, nas quais, as práticas estéticas, desde as danças até aos rituais, envolvem a comunidade e são encarnadas performativamente, em função das suas necessidades, tanto materiais quanto espirituais.

Sabes qué? hoy en día se hace con la danza comunitaria...desde mi punto de vista...lo que se hacia originalmente, cuando se pedía al sol, a la luna, a dios todo, el cacique, el médico, la comadrona, la con panza, la sin panza, la nenita, el grande...todos...daban la vueltita, hacían la vueltita y hacían el ruego...esa comunidad no tenia...separación...ahí todo del mundo cantava, todo el mundo bailaba...Danza Comunitaria vuelve, de alguna manera...por supuesto en hoy, no a eso porque vos sos licenciada, extran-

jera, el otro es médico, el otro...nadie dice... “Ah vos bailás porque sos Anita y bailás bárbaro”, no.  
(anexo 3).

Neste caso, a D.C., surge em resposta ao desaparecimento crescente das formas comunais, que leva ao isolamento nas sociedades neoliberais contemporâneas e da necessidade de reativar redes de reciprocidade empática e de imaginação-transformadora-sanadora, nas quais, “os outros”, não se reduzam a meros meios para os fins das agendas individuais, (in)conscientemente, co-optados por ideologias corporativas. Corporalidades como meios sem fins (Agamben, 2000), gestos existenciais que respeitam os fluxos transpessoais e mais que humanos da vida. Não se trata então, de deixar de ser produtivo, sempre se está a produzir algo através de qualquer atividade, tratar-se-á de reconduzir e transferir os fluxos dos desejos individuais, capturados pelo medo da subjetividade moderna-colonial, tornados em certeza e controlo, para o comum, que se constitui como campo de diferenças num jogo de incertezas mais ou menos demoníacas como nos relembra Kusch (1953). Como vimos, para o autor, a Europa representa, predominantemente, uma cultura masculina, de um eu dominador que, na posse das certezas fundadas na sua ciência e tecnologia, atua sobre o mundo. Já América, seria predominantemente feminina, dando primazia à receptividade e ao estar em relação com as forças, que inclui os humanos mas também os não humanos, as forças telúricas e cósmicas. Sob esta perspetiva, o “real”, a exterioridade, prevalece sobre o sujeito e esse “estar sendo”, é um estar aberto ao jogo das forças incontroláveis da vida, numa dança de imprevisibilidades que consideramos profundamente decolonial e decoreográfica, pois (des)organiza as formas dominantes, isto é, os modos de ser/estar moderno-coloniais. A D.C., através das suas práticas e dispositivos decoreográficos, vai criando formas outras de organização, sempre provisórias, precárias, interdependentes das condições que se apresentam num dado momento, incluindo o jogo, o azar, o demoníaco e as indigências do “mero estar” Kushiano. Assim, o decoreográfico e decolonial, aparecem na D.C. enquanto práticas fronteiriças e enquanto forma de interculturalidade (Walsh, 2014), integrando instrumentos conceptuais e práticos das práticas de dança contemporânea, proveniente das culturas de elite, com características relacionadas com práticas da cultura popular. Este parece-nos um gesto contundentemente decolonial, no contexto bonairense de forte colonialismo estético, no qual o horizonte almejado é, muitas vezes, poder ir a estudar (dança) na Europa. O popular é, no interior da cultura moderna/colonial, o outro nome do primitivo, do pouco desenvolvido ou sofisticado, falho em técnica, virtuosismo ou articulação conceptual, que há que abandonar envergonhadamente. Ou pelo contrário, que há que apropriar para vender ou “turistifi-

car” o seu atrativo exótico, quebrando as unidades entre produção, circulação, consumo e sentido estético entre os membros das comunidades (Canclini, 1990). Como vimos, a decolonialidade, passa pelo desprendimento da matriz colonial de poder, o qual requer processos de desobediência às formas dominantes de perceber, sentir e conhecer o mundo, através de uma necessária reconstrução epistémica que, em D.C., passa pelo gesto intercultural. Este não se limita à coexistência justaposta de diferentes culturas, mas implica o diálogo cultural através da combinação e composição intercultural, neste caso entre a cultura da dança contemporânea e formas evocativas das culturas populares mas também se relaciona com a diversidade cultural do elenco. Esta prática fronteiriça é influenciada pela chamada Educação Popular<sup>69</sup> uma vez que esta corrente das ciências sociais desenvolvida a partir do pensamento político dos movimentos sociais latino americanos do séc.XX, está assimilada na cultura daqueles que, desde *Abya Yala*, procuram gestar pedagogias outras, ou seja, que vinculam o ensino, que no caso da D.C. é simultaneamente formal e informal, com o pensamento crítico situado: “Este proyecto artístico, promueve la reconstrucción de la historia y proyecto de vida de las personas que han sido vulneradas en sus derechos, constituyéndose la creación artística, en una práctica de producción cognoscitiva colectiva” (Chillemi,p.137). Aqui, a prática artística torna-se indissociável da prática social, funcionando como conector de experiências que a modernidade colonial insiste em separar. O isolamento nas sociedades ocidentais, será o reflexo da dissociação do ser humano com o cosmos, os outros humanos e consigo próprio, presente nas separações corpo-mente, intuição-razão etc. O “corpo da modernidade”, seria assim, o resultado da regressão das culturas populares comunitárias até à chegada ao individualismo ocidental, no qual o sujeito se fecha sobre si mesmo (Le Bréton, 2008). Como formações que evocam o popular em D.C., destacamos a recorrência da forma circular, que aparece tanto no aquecimento coletivo inicial, como na vertente académica da *catedra libre*, como no final do encontro, quando sentados no chão, se verbalizam, trocam e ressignificam coletivamente as experiências vividas através do movimento. Existe nesta circularidade, recorrente um desejo de recuperação de formas da comunidade relacionadas com o ritual.

Pensamos en arte como espacio creador propio de los sujetos, y consideramos que la experiencia de la danza colectiva inspirada en la resignificación de la ritualidad de los mitos, que son vitales para la

---

69 A educação popular opõe-se à "educação bancária", conceito desenvolvido pelo teórico mais importante da E.P., Paulo Freire. A "educação bancária" entende os participantes do processo educacional como receptores que podem ser inculcados com conhecimento. Caracteriza-se por ser uma prática autoritária e de transferência unilateral de informação, sem reflexão ou crítica. A educação popular, por outro lado, caracteriza-se como um espaço de diálogo, encontro e reflexão coletivo através do qual se produz conhecimento. Ao superar a contradição educacional ao assumir que ninguém educa ninguém, todos aprendem e geram conhecimento popular e coletivo.

comunidad, permite la cohesión y la construcción colectiva estética de la lectura de la realidad. (Chillemi, 2016, p.146).

Outro aspeto importante, é o ambiente sonoro improvisado por Osvaldo Aguilar, ao longo dos encontros e que recupera ritmos e construções melódicas das formas de música folclórica argentina. A cultura popular aparece também ao nível da temática abordada nas práticas coreográficas e em peças como *De la Tierra* (2013), obra inspirada nas práticas das culturas populares e originárias, das suas relações vitais com o telúrico e das usurpações violentas, territoriais e culturais por parte da dominação moderna-colonial. Esta obra construiu-se na projeção e desejo de vir a realizar um *video-danza* na zona andina da Argentina, região de Salta-Jujuy. Este sonho foi levado a cabo cinco anos mais tarde, em novembro de 2018, processo cujas implicações estético políticas abordaremos mais adiante. O popular aparece emergir também num dos recursos mais utilizados nas práticas de D.C., a apropriação e repetição de movimentos: “Tomo prestado un movimiento como tomo prestada una palabra como tomo prestada una idea (Chillemi, 2016, p.21). Aqui o movimento não é propriedade exclusiva, circula e é recriado por corporalidades diversas, ao mesmo tempo que as vai transformando enriquecendo o repertório pessoal de movimentos: “Cada improvisación grupal es un bien común, y si tal como dice la cultura indigenista, la tierra no es del hombre, sino que el hombre pertenece a la tierra” (Chillemi, 2016, p.22). Outro aspeto importante que caracteriza a *Danza Comunitaria*, reside no fato dos encontros se desenrolarem em espaços não convencionais, o que surge como forma de desterritorializar as práticas de dança, como parte da sua articulação simultaneamente artística, política e pedagógica desde uma consciência que a dor emocional “cobra cuerpo social, y se va expandiendo” (Chillemi, 2016, p.37). Neste momento, para além do grupo inicial, *Bailarines Toda la Vida*, que se encontra atualmente na *Mutual Sentimiento*, existem três outros espaços onde decorrem encontros de D.C.: *Ex Olimpo Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio*<sup>70</sup>; *El Museo del Hambre*, espaço dedicado à soberania alimentar e a atividades culturais que contribuam para o *Buen Vivir* das comunidades e *El Mercadito Bella Italia*, centro cultural de bairro em Montevideu, Uruguai.

O deslocamento dos estudios (e estudos) da dança para espaços não convencionais, é indissociável do contexto de surgimento da D.C., na fábrica apropriada pelos trabalhadores, num movimento de deslocação das dependências privadas ou estatais em direção a formas de autonomia que incluem a autogestão coletiva:

---

<sup>70</sup> *Ex Olimpo Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio* antigo centro de detenções da ditadura cívico-militar argentina, hoje dedicado a atividades culturais relacionadas com a memória e os direitos humanos.



As post-2001 initiatives, Bailarines Organizados/CNDC and Bailarines Toda la Vida share explicit ties to labor movements that rejected neoliberal emphases on worker dispensability and hyper productivity, working instead toward sustainable structures that support cooperative creative and administrative action. Both forged and maintain cooperative structures by linking economic disappearance to histories of political disappearance. (Fortuna, 2019, p. 255).

Na D.C., a prática da dança em contextos atravessados e assombrados pelas memórias de acontecimentos políticos traumáticos, como os desaparecimentos políticos, contribui, tanto para reativação e integração dos traumas, como a para a ressignificação dos mesmos.

Cuando en el año 2009 fuimos convocados a bailar La Oscuridad en el ex centro de detención El Olimpo, significó una situación bastante traumática para algunos integrantes del elenco (...) Desde la contención grupal, se pudo hacer la función, sabiendo que lo importante era cargar de nuevos valores simbólicos ese espacio. (Chillemi, 2016, p.127).

Em contraste gritante com a ideia de espaço neutro, “limpo” e luminoso do estudios tradicionais de dança, construção moderna, burguesa e branca, nos quais se projetam ilusões de vazio e liberdade; os espaços onde se pratica D.C., são deliberadamente “sujos”, obscuros, povoados por fantasmas, transpiram o “fedor de America” Kushiano. Cheios de marcas nas paredes e nos tetos, cicatrizes sociais, económicas e políticas que não permitem esquecer, por quem e porquê se continua a dançar e a dançar dessa forma. Assim, dança não aparece como veículo de escapismos ou alienação temporária das tensões, conflitos, incomodidades, injustiças e traumas políticos passados e presentes, as chamadas “feridas coloniais”, mas precisamente, em resposta às mesmas. Uma dança com a memória, como ato de restituição da dignidade aos corpos e aos espaços através de corporalidades dançantes pluriversas. Aqui, autonomia não se refere à conceção moderna de “autonomia da arte”, como espaço do jogo “livre” das formas, dos materiais ou dos corpos pela sensibilidade singular, o uso excelente da técnica, a genialidade ou capacidade de inovar do artista, mas às formas de organização, autogestão e composição dos recursos materiais, corpóreos, energéticos, espirituais e simbólicos, que quando socializados, são coreografados ao serviço do comum: “ La expresión ya no es entonces una mera manifestación de la subjetividad, sino que se transforma en expresión para los demás.” (Chillemi, 2016, p.55).

### III. 3.2.2. Elenco Integrado e Móvel

Em *Danza Comunitaria* usa-se a palavra “elenco”, propositadamente, para enfatizar a responsabilidade na construção de obra, já que os encontros servem, antes de mais, a prática artística: “Esto quiere decir que no solo viene a un taller de danza. Integrar un elenco coloca la persona en otro lugar.” (Chillemi, 2016, p.75). Contudo, o primado da D.C., não é a produção de obras coreográficas, mas a prática coletiva da dança como uma escrita da margem, um desvio com o intuito de “generar sensiblemente un espácio común.”(Chillemi, 2016, p.23). Os envolvidos formam aquilo que é chamado “elenco integrado”, pois como temos visto, integra todo o tipo de proveniências, todas as faixas etárias; de crianças a anciãos e todo o escopo de proveniências: desde os habitantes do bairro, passando por bailarinos profissionais, trabalhadores das mais diversas atividades, estrangeiros de passagem pela capital até estudantes de dança. Este fato, não é inocente, pretende efetuar um posicionamento crítico em relação aos modos de produção da dança de tradição teatral que, enquanto prática artística, nas sociedades ocidentais e ocidentalizadas, tende a privilegiar determinadas noções e imagens de virtuosismo, como a demonstração e legitimação através do domínio de técnicas de dança, bem como, definições de beleza, relacionadas com os ideais clássicos de corporalidades jovens, delgadas e brancas, associados às classes sociais mais altas: “El vecino que se acerca por primera vez sin conocimientos previos, debe superar el prejuicio negativo en relación a sus posibilidades, ya que el imaginário social relaciona la danza con un cuerpo flexible joven y bello.” (Chillemi, 2016, p.29). Através desta composição de corporalidades *abigarradas*, termo que indica a mistura de elementos heterogêneos (Cusicanqui, 2018), a D.C. contribui, no nosso entender, para uma decolonização do imaginário coletivo relacionado com as práticas de dança, nas quais se trabalha muitas vezes a partir (apenas) da imaginação, não chegando a tocar as estruturas de poder, internas e externas, sobre as quais se leva a cabo esse ato. O imaginário coletivo está relacionado com o conjunto de memórias, construções, símbolos e as capacidades de imaginar o (im)possível, por parte de um coletivo. Se levamos em conta que o imaginário coletivo está, também ele, em grande medida, colonizado, reproduzindo, consciente e inconscientemente, mecanismos e hierarquias dos poderes moderno-coloniais, então haverá que levar a cabo, operações que desprendam e desloquem as subjetividades, nomeadamente através das corporalidades. Neste sentido, a D.C. funciona como dispositivo complexo e tentacular, que através das suas distintas dimensões, dispositivos e práticas, leva a cabo uma decolonização do imaginário relacionado com a dança e a coreografia, ao mesmo tempo que exercita capacidades de imaginação política, enquan-

to capacidade de aceder e conectar com as forças reais, internas e externas de uma dada situação (Rolnik, 2018).

Para além de um elenco integrado, trata-se também de um “elenco móvel”, porque flutuante. Quando se trabalha numa obra coreográfica, todos são convidados a aprender os dispositivos e sequências coreográficas criadas coletivamente. Isto acontece, para que quando ocorram ausências e substituições por parte de novos integrantes, as obras não deixem de poder ser apresentadas. Aqui, a prática da dança, relacionar-se com o próprio movimento contingente e impessoal da vida, mas também, aparece enquanto reflexo e em resposta às condições de precariedade e instabilidade social locais, as quais produzem grandes doses de imprevisibilidade no quotidiano, acentuadas em tempos de crise política e social. Ao mesmo tempo que se articula a dança como atividade ao serviço do comum, qualquer um pode sair do elenco e voltar a integrá-lo a qualquer momento, sem qualquer consequência ou restrição: “para formar parte de este bien común, no hay que firmar escrituras ni convenios, simplemente estar, con el tácito acuerdo solidario del quehacer compartido, del encuentro.” (Chillemi, 2016, p.22). Neste sentido, ninguém é insubstituível e nada é individual, ou seja, nada é propriedade exclusiva de determinado sujeito, todo o movimento pode ser apropriado por qualquer outra corporalidade. Em D.C., responsabilidade não aparece cargada como peso moral do dever, tantas vezes presente nas práticas políticas dos movimentos de esquerda, que como esclarece Rolnik (2018), acabam, não intencionalmente, por reproduzir formas relacionais autoritárias do poder hegemónico. Aqui, a responsabilidade é rearticulada como capacidade de resposta à mudança, constante e inevitável, a qual é treinada através da improvisação e dos exercícios de percepção sensorial que aguçam e afinam as sensibilidades, abrindo as subjetividades a soltar ideias prévias, inevitavelmente condicionadas pela matriz moderno-colonial e a integrar as configurações emergentes e imprevisíveis próprias do momento.

Deste modo, a *Danza Comunitaria*, oferece instrumentos conceptuais e pragmáticos para a prática e treino necessário ao recondicionamento e rearticulação das subjetividades políticas.

No es necesario competir, por que sabemos que hay algo que pasa por en cima de estas misérias, que es la posibilidad de dar y recibir, de crear y re-crear, de crecer desde el intercambio y el trabajo en equipo, a nivel artístico, profesional y personal, desde la magia del encuentro. (Chillemi, 2016, p.59).

### III. 3.2.3. Função de Ativação e Co-ordenação da(o)s coreógrafa(o)s e a Construção Coletiva de Obra

Um elenco integrado e móvel, vai ter também consequências na (re)definição do papel da(o) coreógrafa(o), que aparece em D.C., na figura de ativador e coordenador do grupo. Durante a primeira parte do encontro, a coreógrafa, conduz o elenco através da estrutura base de um encontro de D.C., com as variações/adaptações necessárias às condições do momento. Cada encontro, começa com um aquecimento, seguido de improvisação estruturada baseadas no método de *Expresión Corporal-Danza y Sensopercepcion*, que a bailarina argentina Patricia Stokoe (1919-1996), desenvolveu nos anos cinquenta, após a sua formação na Europa, cujas as maiores influências, terão sido técnicas somáticas de consciência corporal de Moshé Feldenkrais, as investigações de Rudolf Von Laban sobre o movimento no tempo e no espaço e o método rítmico de Dalcroze. Como prática, a expressão corporal tem como propósito geral, libertar e manifestar exteriormente, a criatividade do movimento interior através da improvisação, quebrando os limites das técnicas codificadas. Embora se assemelhe a outras práticas, como o movimento autêntico ou o contacto improvisação, o seu desenvolvimento na Argentina é específico, tendo sido popularizado durante a última ditadura militar, funcionando em parte, como resposta à censura física e ao desaparecimento dos corpos: “Following the 2001 crisis, Bailarines Toda la Vida adapted *expresión corporal* as a way of moving otherwise to economic disappearance.” (Fortuna, 2019, p.296). Porém, ao mesmo tempo que apropria aspetos da proposta de Stokoe, a D.C. cria especificidades, nomeadamente através do deslocamento da ênfase da exploração individual do movimento para a improvisação grupal, criando dispositivos de improvisação, a partir de temas sociais e políticos em relação ao movimento, que costumam estar ausentes na maior parte das práticas relacionadas à dança. Trata-se, antes de mais, de ativar as potências corporais, sempre presentes nas corporalidades e ao longo de toda a vida, mas tantas vezes adormecidas e anestesiadas pelas condições de experiência moderno-coloniais. Começa-se por um aquecimento muscular e articular grupal em círculo, a partir de proposições simples mas fundacionais, como (re)descobrir os apoios e as transferências de peso, trabalhar o alongamento da coluna vertebral, treinar a coordenação motora, a dissociação corporal etc. Segue-se um aquecimento pessoal, onde cada um leva a cabo uma pequena investigação de movimento, com vista a disponibilizar-se para o encontro coletivo mediante as suas necessidades pessoais, seguido de propostas de práticas coletivas. Em pares, em pequenas formações e com todo o grupo que, a partir da improvisação, permitem trabalhar as proposições definidas para esse

encontro, definidas a partir das necessidades do grupo ou com a criação coletiva de obra, ensaio da peça a repor ou da criação coletiva em curso. Por último, o círculo de verbalização, no qual se trocam vivências, partilham descobertas, desconfortos, emoções e ressignificam experiências pessoais e coletivas. Na maior parte das vezes, as práticas coletivas exercitam, através das corporalidades, distintos aspetos presentes nas relações sociais quotidianas: proximidades, distâncias, contactos, afastamentos, guiar e deixar-se ser guiado, sustentar e deixar-se ser sustentado, queda e recuperação de equilíbrio, acelerações e desacelerações de ritmos etc., processos que facilitam o (re)conhecimento das capacidades próprias e coletivas. Trabalham-se ainda, capacidades tão diversas como a empatia cinestésica, a sintonização afetiva, afinação rítmica, o registo próprio percetivo do corpo, a consciência do espaço corporal, a capacidade de antecipação entre outras. Aqui, a coreografia aparece não como sequência de movimentos predeterminada, mas na forma de breves e simples formulações verbais que orientam e coordenam as respostas de movimento do elenco. Ao mesmo tempo que limitam as possibilidades, definindo “o quê”, que aspetos tomar em conta, onde dirigir a atenção, as proposições não dizem de que forma, isto é, como levá-las a cabo, criando assim, aberturas à diversidade infinita de respostas criadas coletiva e temporariamente. Aqui, encontramos-nos no terreno do contra dispositivo (Agamben, 2009), que a partir do jogo de infinitas possibilidades, cria uma dança entre ordem e captura (as proposições verbais) e contingência (as composições improvisadas concertadas coletivamente através do movimento uma vez que não se usa a palavra falada), situadas num conjunto de condições particulares e temporárias. Aqui, podemos desenhar uma analogia com uma prática política capaz de acomodar contingência, imprevisibilidade e transformação permanentes. No que diz respeito à criação coletiva de obra, a/o coreógrafa(o), confrontado com a constelação cambiante de condições materiais e humanas de um elenco flutuante, não pode usar metodologias de trabalho rígidas, nem se agarrar às suas projeções e desejos pessoais. Pelo contrário, é obrigado a confrontar-se com uma constante busca de propostas e sugestões que consigam acomodar.

La discontinuidad que implica este estar siendo, inscribe de alguna manera la disponibilidad a la propia transformación. La creación colectiva incluye la participación del otro, desde ese lugar de inicio disponible a ser intervenido de maneras a veces imprevisibles. (Chillemi, 2006, p.67)

Desde esta perspetiva, o trabalho de coordenação levado a cabo pela coreógrafa, passa sobretudo, por cuidar, acompanhar, mediar os conflitos, tensões e desacordos e estabelecer ligações com o que ocorreu em encontros prévios. Na maior parte das vezes, não se usam aparatos de re-

gisto, como notas escritas ou os vídeos, como auxiliares de memória, uma vez que se assume a memória como viva, aberta, cambiante e criativa: “Así como cada ser humano no tiene repetición, cada instante es único, distinto al anterior y al que vendrá, ese movimiento lo ejecutamos por primera y última vez en ese instante específico.” (Chillemi, 2016, p.62). Aqui, a conceção de Aurelia Chillemi, a iniciadora do projeto, aproxima-se da perspectiva de Phelan (1998) para quem a condição ontológica da performance ao vivo, é a sua condição de desaparecimento no invisível, no inconsciente, deixando vestígios na memória. Neste sentido, poderíamos dizer que o desaparecimento é apenas aparente, continuando a provocar reverberações nos níveis mais profundos da psique que se traduz através das corporalidades. A improvisação coletiva é articulada enquanto bem comum, a qual é resultado de uma: “dialéctica entre lo que emerge desde adentro y llega como estímulo desde afuera, desde lo que se da y lo que se recibe y se vuelve a dar reelaborado, da soporte a la noción de común, y a la dinámica e interminable construcción identitária.” (Chillemi, 2016, p.22). O papel da(o) coreógrafa(o) aparece, assim, descentralizado da composição e posicionado ao serviço das (re)construções coletivas. Este, é muitas vezes, delegado em pequenos grupos, que através das suas memórias parciais, vão recuperando e transmitindo, entre os participantes do elenco, sequências criadas noutros encontros e, muitas das vezes, por outras corporalidades. A D.C., não concebe a comunidade dançante, como um conjunto de elementos em equilíbrio e harmonia permanentes, muito pelo contrário, os conflitos e antagonismos aparecem como fundamentais, ecoando e encarnando, o articulado por vários teóricos sobre o antagonismo como o cerne do político (Mouffe, 2006), o político como campo do dissensus (Rancière, 2000) e da não pacificação apaziguadora (Cusicanqui, 2018). O conflito e a incomodidade, constituem os motores necessários para criação de outras formas de resposta que, operando ao nível da subjetividade, “decoreografam” e expandem o repertório das corporalidades como veremos mais detalhadamente adiante. Também nas relações entre os participantes:

Se confirma el trabajo con el conflicto. Con los otros y el propio trabajo de coordinación. No hay paraíso al cual acceder ni punto de llegada al que arribar previamente establecido. El devenir de los encuentros se va definiendo una cartografía, cada una con vicissitudes singulares, para dar espacio a la posibilidad de que surja un encuentro y se produzcan espesuras en lo instituido que vayan creando mínimas condiciones para alojar novedades. (Garibaldi, 2016, p.168).

Mesmo quando se termina uma obra coreográfica, podendo ser visualizada, enquanto objeto de síntese dos encontros, esta nunca fica cristalizada num sistema fechado, sendo porosa às in-

corporações por parte de novos integrantes ou às ausências dos *habitués*, às características variáveis dos espaços de apresentação, aos acontecimentos políticos e sociais do momento etc. As coreografias não são escritas ou transferidas a qualquer tipo de notação, e a sua reconstituição, é feita predominantemente, através da oralidade e das memórias dos presentes, evocando também aqui, modos de produção e transmissão de conhecimento das culturas populares.

A D.C. tem como um dos principais eixos a reparação e o restabelecimento das redes comunitárias, nas quais a construção coletiva de obra aparece como estratégia para co-implicar o elenco: “Esta reconstrucción de redes se establece a lo largo de lo tiempo que acompaña el proceso creativo. La construcción de la obra convoca y compromete el grupo.” (Chillemi, 2016, p.55). Assim, a D.C. exercita o político e a coreopolítica, em diferentes dimensões de co-implicação com o seu contexto sociocultural, a qual se estende até à apresentação das obras coreográficas, no final das quais se repete uma espécie de ritual. Quebra-se “a quarta parede” e convida-se os membros do público a dançar com o elenco um breve excerto da peça. Através desta abertura inesperada do dispositivo coreográfico ao público, surpreendido e da sua integração imediata, desmistificam-se posições e demonstra-se, de forma tangível, que a *Danza Comunitaria* é, antes de tudo, um lugar de encontros imprevistos, partilhas e de circulação de uma energia amorosa de inclusão radical através da celebração de corporalidades estésico-afetivas e decoloniais. Revela-se aqui, um necessário movimento epistémico na análise do acontecimento teatral no caso da D.C, no qual a experiência tem, uma relevância mais vincada e profunda, que os signos e as formas de representação que são sugeridos através do movimento.

### III. 3.3. Sentimovimentos Decoloniais

O *sentipensamento*, é um conceito decolonial que diz respeito a uma forma de pensamento complexo que visa integrar duas dimensões, que na subjetividades moderno-coloniais aparecem cindidas: a emoção e a razão. Voltar a unir mente e coração, num “corazonar” (Escobar, 2014), é a forma do pensamento crítico decolonial (trans)fronteiriço, que funciona como conector e equalizador entre os saberes da modernidade e os saberes subalternizados por esta, nomeadamente as epistemologias populares e ancestrais. A esta formulação, a D.C. contribui e complementa, com o movimento dos corpos como forma de ativar e ancorar esse sentipensamento, através das corporalidades, promovendo um tipo particular (re)conhecimento e de escuta. Uma escuta da restauração das formas de relação através de uma afetividade social radical, que incluiu o conflito e a dis-

cordância, como se de um abraço cosmopolítico das diferenças se tratasse. Existe nas práticas de D.C., uma afirmação da vida, cujas potências de criação, levam ao movimento e à transformação permanentes, superando disputas sobre as formas relativas de verdade ao incluí-las. Reconhecer, observar e sentir as vulnerabilidades próprias e alheias conduz, mais ao contacto empático, que à necessidade de “ter razão” ou de defender uma posição ou determinado ponto de vista. As ideias tornam-se mais maleáveis, os pontos de vista mais móveis e mutáveis. No entanto, nem tudo é relativo ou aceitável, a partir do exercício da memória, e lembremos, que recordar terá a sua origem num “voltar a passar pelo coração”, é como se o espectro do intolerável estivesse sempre presente nestas danças, pairando entre os deslocamentos dos corpos. O intolerável, é para nós, a figura do que tem causado tantos desaparecimentos violentos, humanos e das formas de vida, ao longo dos séculos e de que a Argentina será, de alguma forma, paradigmática. Será precisamente, a partir dessa desconformidade, dessa negação implícita (fruto da consciência presente daquilo que do passado é intolerável e irrepetível), o que permitirá utilizar a energia das forças reativas (das projeções no outro, da culpa, do ressentimento, da vingança etc.), em respostas afirmativas, transformando a dor, a injustiça e o ressentimento em gestos estésico-afetivos e cosmopolíticos de (re)criação e celebração da vida através da dança. Como se para poder transformar, houvesse que primeiro que mobilizar, colocar em movimento, atravessar, (re)sentir e (re)viver as emoções e sentimentos, que vão ser gatilhados pelo encontro, numa dança de sombras e de luzes que é sustentada e acompanhada pelo *corazonar* que funciona na D.C., como pano de fundo, espaço uterino coletivo que acolhe, alimenta, protege e facilita um processo de sanção coletiva. Falamos em sentimentos, uma vez que as emoções, tantas vezes reprimidas pelas estruturas sociais e pelos acontecimentos traumáticos, ficam encerradas, presas nas corporalidade, e para voltar a poder sentir, não se trata apenas de um ato de volição imeditata, como um click numa rede social. É necessário um processo paulatino de mobilização corpórea, sensível, encarnada. Neste sentido, uma dança como a D.C., oferece ferramentas práticas e conceptuais para o engajamento em processos de profunda transformação das subjetividades através das corporalidades.

Em 2009, a nação andina dos Kitu Kara, faz um apelo local e global ao *corazonar*, como proposta espiritual e política, diferente da maioria dos movimentos sociais da esquerda tradicional marxista, que se concentra nas transformações estruturais socioeconómicas (Arias, 2018). O *corazonar* dos Kitu Kara, propõe a cura do ser, como forma de revitalização dos quatro *Saywas* ou poderes cósmicos da existência: o poder do *Munay*, a afetividade, que nos permite sentir o poder transformador do amor e nos leva a tecer tramas sociais fundadas na cumplicidade do encontro.



*Ushuay*, o poder da espiritualidade, que nos permite sentir que somos parte de um bioverso, redescobrimo o significado sagrado da vida e percebendo as interdependências cósmicas. O poder do *Ruray*, ligado à dimensão feminina da vida, para enfrentar a dominação patriarcal e a fragmentação da vida, e redescobrir maneiras diferentes de aprender e o poder do *Yachay*, sabedoria, que rompe com a tirania do logos, o racionalismo cartesiano, colocando-a ao serviço da sabedoria do coração (Arias, 2018). Encontramos ressonâncias destes poderes ou forças na D.C., que é atravessada pela afetividade da abertura às corporalidades diversas, a partir de um entendimento político, mas também, espiritual da inter-relacionalidade das partes com o todo, do individual com o comunitário, do micro com o macropolítico. Reconhecemos-lhe também, a força da receptividade feminina, disposta à escuta profunda e ao desprendimento da chegada “espetacular” aos “fins”, para cuidar e nutrir “os meios” e processos, o que requer a sabedoria do movimento que se retroalimenta do coração à mente e da mente ao coração.

Somos seres integrados, no va la mente por un lado y la emoción por el otro, somos uno, no somos solamente cuerpo físico. Somos un cuerpo simbólico, un cuerpo de representaciones. Entonces, hay un permanente fluir de afuera hacia adentro y de adentro hacia afuera. (Chillemi, 2014, p.6).

Para Aurelia Chillemi, iniciadora da D.C., também psicanalista, é importante não confundir a D.C. com a dança aplicada a uma população social determinada (dança nas prisões, em lares, hospitais etc.), nem com a disciplina de *Danza Terapia*, uma vez que o seu alvo não é, nem o do trabalho social, nem o terapêutico, no sentido convencional, trata-se de uma atividade assumidamente artística, ou mais precisamente, um movimento estético político enquanto: “fenómeno grupal que desde las creaciones colectivas aportan otra mirada a la estética de la danza.” (Chillemi, 2016, p.18). Todavia, ao mesmo tempo, é assumido e reiterado, o seu impacto positivo na saúde. Aqui, a noção de saúde aparece, no entanto, resignificada, entendida como formas de relacionalidade que integram diferentes dimensões da existência: “hay que borrar la idea de que salud tiene que ver con la medicina, ya que la salud de la gente tiene que ver con sociedad, con las relaciones en los diferentes grupos de pertenencia, con la adquisición de conocimientos.” (Chillemi, 2016, p.38). A saúde, aparece na vertente de promoção de práticas e formas relacionais que facilitem um “bem viver” que passa por: “Generar espacios de desarrollo creativo, es ofrecer un servicio a la comunidad constituyendo una de las estrategias de prevención primaria y promoción de la salud, desde la

posibilidad que establece el descubrimiento de nuevas opciones.” (Chillemi, 2016, p.41). Todavia, neste processo de sanção, entendida enquanto transformação, não se trata, simplesmente, de substituir os sentidos existentes, por outros, provenientes do mesmo tipo de percepção, sistema de crenças e de sensibilidade anterior, que é precisamente, o que se está a abandonar com a “crise de sentidos”, provocada pela desestabilização das velhas estruturas. Trata-se de abrir novas linhas de vida, novas configurações do possível e do imaginável. A D.C. elabora-se assim, a partir da consciência do ser humano enquanto unidade bio-psico-social.

Sabemos que en todo músculo tensionado, existe energía psíquica retenida. Cuando se pone en movimiento el cuerpo, también se moviliza esta energía psíquica que forma parte del mundo interno, con el consecuente alivio que trae, recordar lo olvidado, recuperar lo perdido, darle palabras a la emoción. (Chillemi, 2016, p.49).

O trauma guardado e reprimido no inconsciente das corporalidades, aflora através da dança, para que possa ser colocado em circulação, para que possa ser finalmente atravessado, com o suporte comunitário, passando assim, a ser ressignificado e libertado, num gesto estético e estético-afetivo. Não será em vão, o uso da palavra “comunitária”, nestes encontros dançados, pois recordemos que na formulação do antropólogo Victor Turner (1974), *Communitas*, dizia respeito às relações estabelecidas em zonas liminares ou de fronteira, entre aqueles que participam do ritual. Sendo muitas vezes o ritual, nas culturas originárias, o que facilita a passagem de um estado (social, emocional, psíquico), a outro. Podemos considerar que existem na D.C., aspetos que evocam e recuperam essa ritualidade, em particular, no que diz respeito às emoções. Seria este gesto, (re)integrador do emocional no mundo, também um gesto decolonial e decoreográfico, ao reunir no tecido social, o que a modernidade/colonialidade terá fraturado. A reparação, aqui, não passa pela pacificação e aceitação das formas de relação moderno/coloniais, mas pela recuperação, em certa medida, através das memórias inscritas nas corporalidades, de formas outras, populares e ancestrais. Não como exercício nostálgico ou romantizado, mas como forma tangível de voltar a conectar com as pulsões vitais do “estar sendo” (Kush, 1962), em relação às forças telúricas e do cosmos.

Na *Danza Comunitaria*, o movimento, não funciona como meio de comunicação, mas como comunicação em si mesma: “El lenguaje del movimiento esta *entre* nosotros. En la ausencia de la palabra, el movimiento circula entre los seres humanos, y no es mudo, cuenta la história no solo personal, sino de la especie humana.” (Chillemi, 2016, p.20). Fala-se mesmo de desterritorialização e do corpo, como “escultura do inconsciente”, protagonista central da dança. Assim o inconsciente,

não se trata de um inconsciente, apenas no sentido freudiano, mas também e sobretudo, no sentido deleuziano da produção de inconsciente como: “fábrica en permanente producción de multiplicidades, es producción deseante de órdenes que estan por fuera del discurso de la racionalidad.” (Garibaldi, 2016, p.175). Interessa, portanto, a fuga ou o desvio do que é da ordem do pensável, do que é a ordem do é meramente racional: “Desarma, diverge, fuga de lo esperado, da via libre al juego que compone con la desterritorialización del otro, de ambos y de la multitud que los componen.” (Garibaldi, 2016, p.171). Aqui, ressoa-nos o demoníaco de Kush (1953), como o socialmente negado, pesado trauma colonial, ecoando também, a desobstrução à tensa experiência do que Rolnik chama de “estranho-familiar”, como parte das suas “dez sugestões para uma contínua descolonização do inconsciente” (Rolnik, 2018, p.195). Para a autora, é necessário “desanestesiar” a vulnerabilidade às forças do vivo, o que para Chillemi (2016), requer um reconhecimento das vulnerabilidades próprias e alheias, como parte do processo de (re)descoberta de possibilidades, bem como, da plasticidade necessária para que possam ocorrer transformações profundas. Este estado de vulnerabilidade, é um estado de porosidade e abertura, que deve ser acompanhado da capacidade para atravessar o desconforto, o que passa por não negar a fragilidade resultante da “desterritorialização desestabilizadora que o estado estranho-familiar promove inevitavelmente.” (Rolnik, 2018, p.195). O estranho-familiar, a inquietante estranheza ou *das unheimliche*, em alemão, é um conceito freudiano que designa algo (pessoa, sensação ou acontecimento), que não é completamente estranho, mas também não é conhecido, gerando uma sensação de confusão e angústia, que resulta da incerteza cognitiva, de não compreender ou controlar os sentidos de forma óbvia e clarividente. Neste caso, não haverá que associar o “mau estar”, desconforto e a incomodidade, a algo negativo ou problemático, a resolver rapidamente. Pelo contrário, acolhê-lo como parte integral de um processo paulatino de desestabilização de estruturas que precede uma transformação. Neste sentido, a dor, seria a fala do corpo, a voz do corpo negado, reprimido pelas posturas, *habitus* naturalizados pela cultura moderno-colonial.

Hay algo que tiene que ver con el registro senso-perceptivo. Hay zonas negadas, corazas, tensiones que están naturalizadas que ni se tiene noción de que existen. Hay personas que empiezan a moverse y dicen que ese movimiento les hace doler y no es así, ese movimiento te hace descubrir lo que estaba mudo, oculto. (Chillemi, 2014).

Numa cultura ocidental, fundada na anestesia dos sintomas, da voz do corpo, através das mais diversas formas de escapismo, através do consumo rápido, da fragmentação da atenção etc.,

parecem ser necessários, processos continuados e duracionais, que facilitem o desprendimento da matriz anterior, por forma a dar passagem a novas coordenadas que reorganizem e (re)coreografem a vida. Na D.C., este processo é socializado, ao ser levado a cabo coletivamente, e através de práticas coreográficas e de dança que, conscientes destas dimensões complexas e delicadas, permitem que corporalidades diversas, com espaços simbólicos diversos e conflituosos, se mobilizem mutuamente. Gera-se nessa reciprocidade, uma desestabilização, instabilidade das estruturas próprias, mas também, acesso a distintos tipos de resposta a situações, permitindo perguntas como: e porque não, desta outra forma? Trata-se de uma elaboração positiva da crise, provocada pelo colapso de antigas formas de perceber, organizar e sentir o mundo, uma forma de sanação, mas que ao contrário de certas formas de terapia convencional, que procuram aquietar a incerteza e o medo, com o regresso ao conhecido ou socialmente aceite e legitimado, passa por uma renovação existencial, um processo contínuo de metamorfose. Se no exemplo da obra “Caminhado”<sup>71</sup> (1963) de Lygia Clark, usado por Rolnik (2018), o gesto decolonizador do inconsciente, passaria por escolher sempre um caminho diferente, no caso da *Danza Comunitaria*, esse gesto de diferenciação, acontece pela aderência, contaminação, mas também pela interrupção e o conflito, provocados pelo encontro entre corporalidades *pluriversas*. Uma vez mais, o conflito aparece como chave, para pensar processos onde o político e os processos de transformação se encontram de mãos dadas.

Si pensamos el conflicto como disparador de creación, podemos pensar desde las situaciones individuales y sociales traumáticas, a veces se encuentran nuevos dispositivos para intentar repararlas. Y entre otros dispositivos reparatorios, el la búsqueda de nuevas producciones de sentido, el Arte ocupa un lugar privilegiado. En nuestro caso el arte de la danza. (Chillemi, 2016, p.39).

A D.C. funcionará, pois, como um dispositivo reparatório, não no sentido conservador, mas fruto do conflito com o *status quo*, os modos da realidade dominante e tendo como eixo a transformação. Este processo ocorre, ao colocar-se a ênfase na pluriversidade das corporalidades e das suas vivências, bem como nos processos coletivos, através dos quais, circulam e ressignificam violências e repressões sociais inscritas nas corporalidades. Assim, acompanham-se tensões, desconfortos e conflitos, resultantes da criação de vazios de representação e sentido, onde as coordenadas do conhecido e do reconhecível, perdem os contornos habituais, ganhado outros, que emer-

---

71 Para levar a cabo "Caminhando" corta-se uma tira de papel e há que torce-la para obter uma fita Moebius. Usando uma tesoura e, a partir de uma ponta curta, corta-se a fita sem parar. Há que ter um cuidado especial para não ir para a parte já cortada pois isso separaria a fita em dois pedaços e terminaria a experiência antes que esta se esgote. Quando se gira a fita Moebius, tem de se decidir entre cortar à direita ou esquerda do corte já feito. A noção de escolha é decisiva, o único significado dessa experiência, segundo a autora.

gem da monstruosidade do inquietante-familiar: “proceso de invención colectiva, atravesando el caos de las representaciones individuales, para llegar aquellas significaciones que puedan expresar de manera coherente el establecimiento de nuevos organizadores de sentido.” (Chillemi, 2016, p.19). A *Danza Comunitaria*, procura germinar mundos não deterministas, mas agonísticos, o que consideramos um gesto estético político e decolonial. Todavia, convém ressaltar, que a apesar dos procesos complexos de uma sanção entendida enquanto transformação, atravessarem as práticas de D.C., estas decorrem num clima de celebração informal, onde o prazer e o riso costumam estar presentes. Também eles, resultado de um posicionamento político que entrelaça micro e macropolítica, parecendo funcionar, de certa forma, como os opostos complementares da vulnerabilidade e do desconforto que estas danças requerem experimentar: “El crear búsquedas distintas para el desarrollo social en términos lúdicos y placenteros lleva a desmitificar la posesión del goce artístico y su ejecución como propio de algunos espacios y niveles sociales.” (Chillemi, 2016, p.42). Deste modo, a D.C., produz aquilo a que chamamos de imaginação-sanadora-transformadora, através da combinação, entre o acompanhamento das corporalidades, colocadas deliberadamente em crise, como o intuito de integrar experiências mais ou menos traumáticas, que ficaram cristalizadas no corpo-tecido-território, com a celebração e a alegria, que pode provocar a libertação energética do gesto em comunhão, comunitário.

### III. 3.4. Dança, Inconsciente e da Imaginação criadora-transformadora-sanadora

“Chacun de ceux qui ont pénétré dans le domaine de l'impersonnel y rencontre une responsabilité envers tous les êtres humains. Celle de protéger en eux, non la personne, mais tout ce que la personne recouvre de fragiles possibilités de passage dans l'impersonnel.” (Simone Weil, 2018, p.19).

Embora pensamento de Roberto Esposito não se enquadre no pensamento decolonial, pertencendo ao grupo de pensadores europeus que trabalham a partir da crítica à modernidade na linha de Foucault, consideramos frutífero colocar em diálogo e em tensão, algumas das suas elaborações, com perspectivas decoloniais, no seguimento do pensamento (trans)fronteiriço que atravessa esta dissertação.

Esposito, é um filósofo italiano contemporâneo reconhecido pelo seu trabalho em biopolítica, campo de estudo que interceta a biologia e política, tratando das dimensões: biológica, somática e corporal do poder. Esposito desenvolve a biopolítica, a qual examina estratégias através das

quais, os processos relativos à vida humana, são geridos e controlados pelos regimes de autoridade através dos mecanismos de poder, de conhecimento e de subjetivação que impõem aos corpos. Todavia, se para Foucault, a principal característica da biopolítica, reside na apropriação da vida, enquanto objeto e objetivo do exercício do poder, na abordagem de Esposito, vida e poder, são pensados, não como originariamente separados, e subsequentemente unidos, mas como duas componentes de um único enredo. Um dos aspetos singulares do pensamento de Esposito, passa pelo estabelecimento de uma relação profunda entre a biopolítica e a imunidade, fazendo desta última, a chave interpretativa da modernidade. Deste modo, a forma comunitária moderna, através da qual a vida se organiza, seria moldada através do paradigma social imunitário.

Para Esposito, a tensão que se estabelece em Foucault, entre subjetivação, o poder que produz os sujeitos, e que inclui o cuidado e a consciência de si, e a morte da subjetividade ou a des-subjetivação, é insuficiente na análise da historiografia da modernidade. Através do paradigma imunitário, Esposito, coloca esses dois aspetos como partes integrantes do mesmo processo, ou seja, simultaneamente ao produzir e ao proteger a subjetividade, estaria-se a aniquilá-la, à semelhança de um sistema imunitário, que se for demasiado forte, acaba por se virar contra si mesmo, autodestruindo-se, como acontece nas chamadas doenças autoimunes. Através de uma abordagem etimológica, Esposito desvela, que a imunidade provém do latim *immunitas*, significando a negação ou a ausência de *-munus*, isto é, a obrigação de dar. Enquanto a palavra comunidade, no seu sentido etimológico de *cum munus*, tem um sentido oposto, de *-cum* (grupo de pessoas), e de *-munus* (que partilham algo). Mas Esposito, não se fica pelos deslizamentos lexicais, fazendo uma genealogia profunda que atravessa várias disciplinas (do direito, à teologia, antropologia, política e biologia), permitindo perceber sobreposições que revelam uma mesma clivagem, a qual relaciona imunidade e comunidade: “*haciendo de una, no solo el fondo con el que contrasta, sino también el objecto y contenido de la otra.*” (Esposito, 2009, p.19). Assim, a imunidade enquanto categoria privada, aparece como modalidade negativa da comunidade, ao mesmo tempo que a comunidade hoje, aparece como figura recortada pela imunidade, numa dobra, ao mesmo tempo constitutiva e destrutiva, de uma dialética negativa.

Ora a vantagem hermenêutica do modelo imunitário está precisamente na circunstância que estas duas modalidades, estes dois efeitos de sentido - positivo e negativo, conservador e destrutivo - encontram finalmente uma articulação interna, uma conexão semântica, que o dispõe numa relação causal, ainda que seja de tipo negativo. Isto significa que a negação não é a forma da sujeição violenta que de fora o poder impõe à vida, mas o modo intrinsecamente antinómico em que a vida se conserva

através do poder. Deste ponto de vista, pode se dizer que a imunização é a proteção negativa da vida. (Esposito, Bios, 2010, p.42).

Ao colocar o corpo no centro da política, e a doença no centro do corpo, a biopolítica constrói uma trama entre a proteção e negação da vida. Esposito, procura desfazer este nó dialético perguntando: “Puede imaginar-se un punto de interrupción - o cuando menos de problematización - en el circuito de protección y negación de la vida?” (Esposito, 2009, p.28). A imunização, inscreve-se num sistema utilitário, apto a controlar e a desacelerar o processo vital que envolve caos, violência e decadência. Esposito, propõe então, a degeneração enquanto processo fundamental, uma vez que esta, implica um processo de transformação e a possibilidade de reversão positiva. Neste sentido, degeneração equivale a inovação, opondo-se assim ao modelo conservador do paradigma imunitário. Simultaneamente, como reverso, e em íntima relação com o paradigma imunitário, o autor vai debruçar-se sobre o conceito de comunidade, ou melhor, de *communitas*. A noção de comunidade, evoca geralmente, um ter-em-comum, apontando para o que é partilhado por um determinado número de pessoas, partilha de algo constituinte e próprio dos sujeitos – uma origem, um território, uma língua etc. - categorias no interior das quais se organiza a vida. Esta pertença comum, faz com que a comunidade seja pensada como propriedade que se acrescenta aos sujeitos, num paradoxo que o autor coloca em evidência: “ellos tienen en común lo que les es propio, son propietarios de lo que les es comun.” (Esposito, 2012, p.25). Neste sentido, a comunidade, é pensada como organização coletiva da vida, caracterizada por vínculos profundos de pertença, mesmo quando em aparente contraposição com a sociedade individualista moderna: “como termina por hacer gran parte de la filosofía neocomunitarista, a contrapelo de su pretendida oposición al paradigma individualista, cuando infla, a la enésima potencia al individuo en la figura de la unidad de unidades.” (Esposito, 2012, p.22). É precisamente, em contraste com este modelo, que Esposito, tenta pensar para além da dialética do comum e do próprio, na qual, o comum é identificado com o seu oposto, ou seja, na qual, o comum acaba por ocupar uma identidade própria: étnica, territorial, espiritual etc. Em Esposito, comunidade, aparece próxima do seu sentido etimológico, que como vimos significa, um conjunto de pessoas unidas pela obrigação de dar. Comunidade, nem como união de indivíduos, numa espécie de identidade coletiva, nem no reconhecimento intersubjetivo, mas na emergência do dom obrigatório de dar. O significado primeiro que os dicionários atestam do latino *-munus* é, ofício, dádiva ou dom e a sua especificidade, reside no fato de não ser simplesmente um dom unilateral, mas aquele dom “que não se pode não dar”, isto é, um dever

constante, o dom que obriga a uma relação. O *munus*, não implica porém a estabilidade da posse, pelo contrário, implica perda e subtração inerentes a um tributo que se paga obrigatoriamente. Assim, desenha-se a possibilidade de pensar o “dom” comunitário, como um “dever”, que exige mais do que mera gratidão, apontando para uma mutualidade: “(*munus-muttus*) del dar que determina entre uno y el otro un compromiso, y digamoslo también, un juramento.” (Esposito, 2012, p. 29). Deste modo, na *communitas*, a sociabilidade do *cum-* relacionada ao *-munus*, é constituída por uma doação recíproca entre os seus membros na posta em comum da relação. Esta ideia de dever, na sua dimensão social, exporia os sujeitos a um vazio, constituído pela falta de propriedade e de controlo sobre o outro. O carácter da partilha deste *-munus*, afigura-se como potencialmente incómodo, pois os sujeitos, são expropriados da própria subjetividade inicial; são virados para o comum e descentrados de si próprios. A *communitas*, não tem assim, a tarefa de confirmar identidades pessoais e coletivas, muito pelo contrário, empurra os sujeitos para fora-de-si. Empurra-os para a relação, uma relação que os obriga a transformar-se, a degenerar-se. É aqui que *communitas* se opõe à *immunitas*. Se *communis*, é quem deve dar, perdendo necessariamente algo, pelo contrário, *immunis* é quem pode conservar íntegra a sua própria substância, ao dispensar-se da dívida. Aqui, os indivíduos tornam-se absolutos, enquanto protegidos e isolados por um confinamento identitário, enquanto livres da dívida que os obriga uns para com os outros. Já a *communitas*, expropria os seus membros da sua propriedade inicial, a sua propriedade mais própria, isto é, a sua subjetividade em favor de uma distância, de um estranhamento provocado pela ausência de si, ao se doarem e ao serem doados por outrem, num circuito de doação recíproca. Esposito fala de não-sujeitos ou de sujeitos da sua própria ausência numa “impropriedade radical” (Esposito, 2012, p.31), que se relaciona com ideias de contingência ou coincidência, ato de cair coletivamente num mesmo enquadramento espaço-temporal. Tratam-se de sujeitos recortados por um limite, que não pode ser interiorizado, porque constituído a partir do seu exterior. Para Esposito, comunidade, não pode pensar-se, nem como fusão de indivíduos, num indivíduo maior, nem como reciprocidade intersubjetiva, na qual os sujeitos se espelham, confirmando as suas identidades iniciais. Aqui, comunidade não é um modo do ser e do fazer do sujeito, mas precisamente aquilo que o interrompe, rompendo com a sua clausura, virando-o para o exterior num “vértigo, una síncope, un espasmo en la continuidad del sujeto.” (Esposito, 2012, p.32). Essa exposição ou consagração ao *-munus* de si, constitui ao mesmo tempo, a atualização máxima das suas possibilidades e expõe-o ao perigo e risco iminentes, uma vez que faz confluír, hospitalidade e hostilidade, resultante da violência inerente à perda dos limites que conferem integridade à identidade individual. Deste modo, comunidade não



só se refere à *res-publica*, à coisa comum, mas também à sua falta, que a coloca em risco permanente de desabe. Para Esposito, a comunidade não pode proteger-se do perigo de desmoronamento que lhe é constitutivo, porque o nosso fundo comum residiria precisamente num nada, o vazio: “La grieta, el trauma, la laguna de la que provenimos, no el Origen, sino su ausencia, su retirada.” (Esposito, 2012, p.34). Para o autor, não há um equilíbrio inicial, a partir do qual, é preciso pensar a subjetividade, ele pensa a negação que o *-munus* implica, como o dado primário e constitutivo. A comunidade que propõe Esposito, é a comunidade dos que não têm comunidade, porque absolutamente implicada na dádiva, fora da lógica produtivista do retorno autointeressado, antes implicada num “deber que une a los sujetos de la comunidad - en el sentido de ‘te debo algo’ pero no ‘me debes algo’ - que hace con que no sean enteramente dueños de si mismos.” (Esposito, 2012, p.30). É a comunidade esvaziada, porque não pertence, não possui, não tem identidade ou substância. O que terá em comum, é precisamente o vazio de: “un conjunto de personas unidas no por un más, sino por un menos, una falta.” (Esposito, 2012, pp.29-30).

A abordagem de Esposito à biopolítica, como conceito e modelo, acontece no sentido de explorar o conteúdo potencial do que é negado, isto é, a própria vida e os seus movimentos vitais. O filósofo, não se limita a levar a cabo uma arqueologia que lhe permita desenhar um diagnóstico das condições de experiência contemporâneas, mas começa a construir um caminho na direção a uma biopolítica afirmativa. Desde logo, Esposito vai colocar em causa o sistema jurídico que organiza as sociedades modernas, ao demonstrar que o direito, enquanto forma historicamente construída, é, em si mesmo, excludente: “El derecho, en su forma históricamente constituida, es siempre de alguien, nunca de todos.” (Esposito, 2009, p.20). Na ordem jurídica moderna, só seria comum, a reivindicação do próprio, e este, o núcleo de violência que Esposito identifica no coração do seu funcionamento. É neste sentido, que Esposito põe em questão, o valor “teoricamente correto” da categoria de pessoa, que desde a segunda guerra mundial, tem acompanhado o discurso sobre os direitos humanos, uma vez que o conceito de pessoa é um conceito crucial do ponto de vista jurídico (Esposito et al, 2013). Desfazer-se do conceito de pessoa, tornar-se-ia assim, uma estratégia de ataque ao bio-poder, precisamente porque a trama biopolítica passará por essa construção. O pessoal aparece hoje, num âmbito alargado de contextos. Um dos mais flagrantes exemplos, é o do mercado, que oferece um leque infinito de possibilidades de personalização dos seus serviços e produtos. A ideia é que o consumidor possa escolher “livremente”, através da variedade oferecida, os produtos que melhor refletem e exprimem a sua personalidade. O conceito de pessoa, tem triunfado também numa certa psicologia humanista, e em especial, na vaga mais recente de livros

motivacionais e de autoajuda, nos quais se articula o desenvolvimento e crescimento pessoais, como horizonte de uma vida feliz. Esposito questiona, se o conceito de pessoa, poderá facilitar a manifestação da singularidade, apontando para o paradoxo presente na excessiva personalização contemporânea, na qual, quanto mais se recorta as características inconfundíveis da pessoa, mais se verifica o efeito oposto de despersonalização (Esposito, 2012b). Podemos encontrar um exemplo bastante evidente nas redes sociais atuais, nas quais é possível colocar as mais variadas informações pessoais, imagens que ilustram as preferências e experiências irrepetíveis de cada um, no entanto, submetendo os seus usuários ao mesmo modelo homogeneizante, transformando-os em espectros serializados, ao serem formatados pelas categorias que oferece o próprio dispositivo. Mais inquietante, todavia, é a pergunta que Esposito coloca: Estará a vida humana realmente protegida pelo dispositivo da Pessoa proposto pela Declaração Universal dos Direitos do Homem? O crescente número de mortes por fome, guerra e doenças endêmicas, constitui, para o autor, um reflexo gritante da contradição entre a consensualidade da enunciação e sua não aplicação efetiva (Esposito, 2012b). Para Esposito, não se trata de alargar os direitos humanos, aos que ainda não estejam abrangidos, pois o problema já se encontraria na própria ideia de pessoa, que enquanto construção jurídica, revela o fracasso da relação entre direito e vida. No bio-poder liberal, ser pessoa significa ser dono do seu próprio corpo. Deste modo, o corpo passa a funcionar como propriedade. A própria ideia de pessoa, que desde logo significa máscara nas culturas ocidentais, tem implícita, a divisão entre autoconsciência e corpo. A máscara oculta o rosto biológico: o corpo. A pessoa como máscara, é um rosto espiritual ou moral que se sobrepõe ao rosto corporal, dominando-o. Nesta perspectiva, é possível sujeitar o corpo a tudo, uma vez que este é concebido enquanto objeto, propriedade e coisa separada do *self*. Esposito demonstra, como o dispositivo de pessoa está profundamente ancorado em três grandes tradições do pensamento ocidental: o cristianismo, a filosofia moderna e o direito romano. Para o cristianismo, a pessoa caracteriza-se, principalmente, pela capacidade de dominar o seu corpo. Ainda que este não seja declarado como um mal, porque criado por deus, na cisão entre alma e corpo, o último representa a parte animal do humano, a qual deve ser dominada pela sua contrapartida moral e racional (Esposito, 2012b). Na filosofia moderna, também se verifica a mesma cisão, ao desenvolver como um dos conceitos centrais, a categoria de sujeito, construída a partir da assunção da soberania racional sobre o corpo. Por último, no direito romano, aquele que é plenamente pessoa, o *pater*, é quem dispõe de outras quasi-pessoas, como a mulher, os filhos ou escravos. O que demonstra Esposito, com estes exemplos, é que o dispositivo de pessoa inclui, excluindo, pela sua própria definição, parte do que é próprio ao hu-

mano e ao vivente. Noutras palavras, se a categoria de pessoa, coincidissem com a de ser humano, esta não seria necessária. Neste sentido, os direitos humanos, passam a ser um oxímoro, entre direito e o humano, existe a linha divisória da pessoa. O que será então o dispositivo de pessoa? Segundo Esposito, trata-se de um dispositivo teatral, uma máscara artificial que eleva alguns humanos a um *status* superior, garantindo-lhes alguns direitos, ao mesmo tempo que exclui, não só outros humanos, mas também o próprio corpo daquele que é considerado pessoa. Aquele que diz “este corpo é meu”, não é o corpo, mas o seu governo racional, a pessoa, portanto. Mais uma vertente do paradoxo constitutivo da própria ideia de pessoa: quanto mais pessoa se é, mais se possui e coisifica o impessoal, quanto mais direitos tem a pessoa, menos direitos tem, o que não é pessoal (Esposito, 2012b). Deste modo, o dispositivo de pessoa, não pode constituir o lugar de salvaguarda da vida, porque funciona precisamente como aparelho de captura e de dominação do vivente. Esposito vai então começar a traçar a possibilidade de uma via alternativa à da pessoa, através do esboço de uma filosofia do impessoal. Para tal, evoca um conjunto de outros autores que auxiliam nesse mapeamento, que longe de formarem uma constelação homogênea ou de pertencerem às mesmas tradições de pensamento, o que terão em comum, será a investigação sobre aquilo que, na pessoa, limita a vida. Como estar à altura do impessoal que nos atravessa? Esposito, vai identificar o encontro mais convincente entre a filosofia e o poder do impessoal em Gilles Deleuze: “All the figures we have isolated so far - Kojève’s animal, Blanchot neuter and Foucault’s outside - find their ideal congealing point in Deleuze’s systematic destruction of the category of the person in all its possible expressions.” (Esposito, 2012c, p.142). Para Esposito, o devir animal deleuziano, não só significa o animal no humano, com as suas capacidades de contaminação, multiplicidade e metamorfose, mas inclui, ao mesmo tempo, uma crítica preventiva a qualquer defesa de pureza, seja ela hereditária, étnica ou racial (Esposito, 2012c). A proposta de Esposito, não passa por substituir a noção de pessoa, pelo seu oposto, a anti-pessoa, entrando assim na dança entre potência e não potência, entre subjetivação e dessubjetivação. O seu convite é, uma vez mais, sair desse tipo de pensamento dialético, ao sugerir como via, a Terceira Pessoa. A figura da Terceira Pessoa, surge da relação complexa e esquiva, entre o impessoal e a pessoa. Trabalhar conceptualmente sobre a terceira pessoa, significa abrir caminho para uma relação entre um conjunto de forças, que em vez de aniquilar a pessoa, a empurram para fora dos seus limites gramaticais e conceituais (Esposito, 2012c). A especificidade da Terceira Pessoa, em relação aos pensadores do impessoal, está relacionada com a enunciação. Isto é, a Esposito interessa como pode falar o impessoal. Ao tentar escapar ao regime dialógico, inerente à primeira e segunda pessoas (o eu e o tu), o autor propõe a figura

gramatical “Ela/Ele”, que determina uma ação sem o sujeito ou uma ação coincidente no seio intersticial da imprevisibilidade do acontecimento.

Articula-se assim, a possibilidade de deslocamento, da noção objetiva de pessoa para um impessoal singular: “The third person, this figure that has yet to be fathomed, points to this *unicum*, to this being that is both singular and plural - to the non-person inscribed in the person, to the person open to what has never been before.” (Esposito, 2006, p.151). Se é possível, como o faz Esposito, decompor a subjetividade presente na teoria política clássica, revelando que a categoria de sujeito, enquanto tal, precede às forças que o definem, torna-se então também possível, pensar a própria noção de sujeito como resultado da relação direta entre poder e vida biológica. Este reposicionamento, vai permitir a proposta de um plano de imanência que tornaria possível pensar uma “norma de vida”: “não uma norma aplicada à vida do alto e do exterior, mas uma norma tirada da vida mesma, da sua dimensão ao mesmo tempo impessoal e singular.” (Esposito, 2006, p.19). Neste pensamento do impessoal, a terceira pessoa, tomaria a forma de diferentes figuras: a Justiça, em oposição, tanto à lei objetiva romana, como à lei subjetiva moderna; a Verdade, como o que está além da pessoa e como aquilo que permitiria o surgimento de uma lei comum e da Vida, entendida como o que não está submetido às formas de subjetivação, como emergência da incerteza presente na inovação contínua de uma biopolítica afirmativa. Para um pensamento da comunidade e da vida, importa ainda, pensar o lado positivo da antropologia, ou seja, não rejeitar *a priori* a técnica, e isto porque: “o corpo humano parece sempre mais desafiado, e até literalmente atravessado, pela técnica. (..) Não existe uma vida natural que não seja, ao mesmo tempo, também técnica.” (Esposito, 2010, p.31). A convivência entre técnica e vida, e a subtil linha de demarcação entre ambas, deve, para Esposito, de ser colocada no centro da reflexão. Ao constatar o risco de uma comunidade regulada por um processo de dispensa técnico-institucional, defende-se a relação entre órgãos naturais e técnica, que não será de negação, antes de incremento, pois entre eles não há nenhuma solução de continuidade, mas de recíproca potenciação (Esposito, 2009).

A partir do desafio de explorar as possíveis relações entre os principais domínios do pensamento de Roberto Esposito e a *Danza Comunitaria*, poderá desde logo identificar-se, como aspeto em comum, o pensamento deleuziano, que ambos os casos mencionam como referência importante nas respetivas articulações que fazem do impessoal. Roberto Esposito, tenta abrir caminhos em direção a novas formas de pensamento, pondo em causa a noção ocidental de pessoa, a qual, revela não proteger as expressões e os enunciados dos corpos minoritários, a que nós chamamos de corporalidades dissidentes. Poderemos pensar outras formas de vida que não as mediadas pelo dispo-

sitivo da pessoa? O que acontece ao vivente que nos configura e desconfigura constantemente? Como podemos estar à altura do impessoal que nos atravessa? Na resposta a estas questões, pode ser apontada a emergência da multiplicidade, como corrente de singularidades finitas que emergem do encontro, como articula a *Danza Comunitaria* ou da coincidência, nas palavras de Esposito.

La comunidad debe asumir-se literalmente como ‘coincidencia’, caer juntos, pero con la advertencia de que esa caída - el ‘ser eyectado’ - no debe entender-se como el caer desde una condición previa de plenitud, sino como la única y originaria condición de nuestra existencia. (Esposito, 2012a, pp.160-61).

Deste modo, o que seria constitutivo de comunidade, não seria o conjunto de propriedades, qualidades ou preferências de um conjunto de indivíduos, precisamente o contrário, o vazio, a carência ou a falta de características comuns. A importância do vazio, é também abordado no seio da *Danza Comunitaria*, pretendendo-se: “ (...) transformar la actitud de exclusión del vacío e incertidumbre, en recepción hospitalaria de lo que aún no tiene palabra.” (Garibaldi, 2016, p.172). Esposito, propõe pensar a relação entre vida, direito e técnica, por fora dos contornos da pessoa. Todavia, não está apenas preocupado com as formas do pensamento, mas também com as formas da experiência, deixando em aberto a pergunta: “Como hacer de lo impersonal, no solo un poder destructivo del antiguo y nuevo dispositivo de la persona, sino la forma, o mejor, el contenido, de una práctica que modifique la experiencia?” (Esposito, 2012b, p.67). A citação, que antecede a introdução do livro *Danza Comunitaria: Movimiento Poético del Encuentro* (2016), é a frase do filósofo russo Mijail Najtin: “No hay nada individual en un individuo”. Podemos ler esse “não individual”, simultaneamente, como resultado dos condicionamentos sociais e como impessoal partilhado. Se Esposito propõem a figura da Terceira Pessoa, como via para ultrapassar as dialéticas entre pessoal e impessoal, na prática da *Danza Comunitaria*, essa mesma figura, aparece encarnada, na prática e criação em dança, que através da improvisação, a qual exclui um planeamento estrito, abre-se às contingências e coincidências do momento presente, fruto de um elenco móvel e integrado, que leva a que os movimentos possam ser apropriados por qualquer corporalidade. O corpo aparece no centro da relação entre vida e política, na chamada biopolítica, ao apresentar-se como o campo de forças, tensões e conflitos, através dos quais o poder é exercido. O que Esposito defende é uma justiça, não da pessoa, mas do corpo.

De todos los cuerpos y de cada cuerpo tomado en su singularidad. Solo si los derechos, tan pomposos como inutilmente llamados de humanos, aderiren a los cuerpos, extrayendo de ellos sus propias nor-

mas, ya no de tipo transcendental, impartida desde arriba sino, inmanientes al movimiento infinitamente múltiple de la vida, solo en ese caso hablarían con la voz intrasigente de la justicia. (Esposito, 2012b, p.56).

A *Danza Comunitaria*, tem como um dos principais alicerces, a não exclusão de todos os tipos de corpos humanos, nas suas diferentes formas, estados e experiências, procurando subverter um imaginário social que relaciona a dança com corporalidades hegemónicas (brancas, jovens etc.)

Se a imunidade, é a engrenagem que faz com que a *communitas* seja impedida de coincidir consigo própria, então, será necessário penetrar na “caixa negra da biopolítica”, isto é, na maneira como o poder é exercido através do paradigma social imunitário, que ao tentar proteger a vida, acaba por destruí-la, ao evitar a interferência da alteridade, nega-lhe a “obrigação de dar”, bem como a expansão através da interrupção das identidades individuais. Em Esposito, a ideia de comunidade, fundamenta-se e sustenta-se, por uma ideia de dom iminente e obrigatório, intrinsecamente dotada de um cariz relacional.

Esto quiere decir que el único modo positivo, afirmativo ‘político’ - o ‘ético’ - de relacionar-se con los otros es el de co-abrir-los, co-abriéndose-se, a la común responsabilidad por la propia (inextricablemente nuestra y suya) cura. No se trata siquiera de hacer un regalo, sino de reponer (*freigeben*), al otro la posibilidad de ser-con en la donación, o dedicación, del ser. (Esposito, 2012a, p.163).

A ideia de co-abertura e do ser-com, encontrar-se presente na D.C., tanto na prática da improvisação, que obriga e exporta o bailarino à exterioridade da relação com as outras corporalidades na coincidência e contingência do momento presente, como na criação coletiva, sujeita a mudanças permanentes decorrentes de um processo aberto e de um elenco móvel: “Las huellas dejadas por la experiencia de los diferentes encuentros y sus participantes, abiertas a la contingencia del devenir. Estas secuencias que se transforman y reasocian con otras, dan lugar a nuevas producciones” (Chillemi, 2016, p.62). Aqui o uso de um elenco móvel, não corresponderá tanto a uma desresponsabilização ou imunização do auto interesse pessoal face ao comum, mas a um processo de “impersonalização”, ao privilegiar o que acontece no “estar sendo”, usando a terminologia Kuschi-ana, do encontro entre os corpos, por sobre a identificação com identidades construídas e condicionadas socialmente. Neste sentido, a obrigação de dar, aparece em D.C., como dom que “obriga” à relação, expondo os sujeitos ao vazio constituído pela falta de propriedade e controlo sobre as composições de movimento das suas corporalidades.

### III.3.5. Dança e Comunidade: do Paradigma Imunitário ao Impessoal à Decolonialidade Comunal

Em resposta à percepção de uma “crise do comum”, o pensamento de Roberto Esposito, aponta para uma ideia de comunidade, que deve permanecer constitutivamente “impolítica”, no sentido das formas de organização da (macro)política que são orientadas por programas e objetivos a alcançar, pois a comunidade em Esposito, é abordada enquanto processo degenerativo, isto é, em constante transformação, entre a imanência e a exterioridade: “la comunidad no puede tener ‘sujetos’ porque la misma construye - destruye - la subjetividad en la forma de su alteración.” (Esposito, 2012a, p.163).

Durante as assembleias populares, que ocorreram durante a crise de 2001 na Argentina, era vociferado o lema: *Que se vayan todos!* exigindo a retirada, não apenas de alguns, mas de todos os lados da política. Esta reivindicação de esvaziamento do poder, talvez possa ser articulada, num outro sentido, pelas práticas do corpo que têm como alvo, não as pessoas (como dispositivo identitário de dominação e controle sobre o devir e transformação das corporalidades e suas forças vitais), mas naquilo que têm em comum, o vazio impessoal como propõe Esposito e que a *Danza Comunitaria* convida a que seja experimentado coletivamente. Todavia, se bem existe na D.C uma dimensão do impessoal que emerge, como o fluxo que através da dança se mobiliza entre corporalidades, para além dos limites e limitações identitárias, atingindo as águas profundas do inconsciente num processo de diferenciação, transformação e mesmo de sanação. Após a vivência em Buenos Aires, durante dois anos e meio, a proposta de Espósito parece-me válida mas insuficiente para pensar em e desde América Latina ou *Abya Yala*. Parece-nos que esta, não pode ser importada acriticamente sem entrar em diálogo com teorias decoloniais. Ao pensar desde o centro europeu e desde a sua corporalidade branca, masculinizada e burguesa, a crítica ao conceito de restritivo de pessoa, embora tocando numa ferida profunda da humanidade, não analisa as consequências das injustiças e desigualdades estruturais e históricas das corporalidades, que não cabem na categoria de pessoa ou que acabam por se consideradas de “menos pessoa” que outras. Se bem que a “degeneração”, proposta por Esposito possa corresponder, até certo ponto, à “monstruosidade americana” de Kusch, do caótico, demoníaco, irracional e feminino, esta não é situada num contexto específico, pelo que se mantém num pensamento abstrato, universalizante e portanto, moderno-colonial. Referimo-nos a identidades historicamente subalternizadas, como os corpos empobrecidos, feminizados, afrodescendentes, indígenas entre outros. A nosso ver, a proposta micropolítica

e estética de explorar a existência para além das camadas identitárias condicionadas socialmente, é tão importante, como o reconhecimento das diferenças e injustiças sociais. Como propõe Suely Rolnik (2018), as esferas críticas, micro e macropolíticas, devem ser construídas em entrelaçamento. Neste sentido, acreditamos não ser desejável, continuar a ignorar ou a considerar um assunto privado os modos de produção em dança, nem as condições sociais e políticas de experiência dos seus praticantes, que tantas vezes reproduzem a ideia do estúdio como espaço neutro (como se não tivesse sido historicamente construído e fundado nas múltiplas divisões da dança teatral), no qual seria possível uma experiência de autonomia e liberdade transcendentais das realidades sociais. Existirá a possibilidade de criar espaços, como os de D.C., onde as autonomias e liberdades (relativas e parciais), que oferecem as práticas da dança, são potencializadas quando trabalham, não apenas com o corpo como matéria e veículo, mas também, a partir e em resposta, às diferenças sociais. Walter Dignolo (2013) propõe a Corpo-política em resposta à biopolítica de Foucault. Esta Corpo-política, está relacionada com uma geopolítica do conhecimento e da sensibilidade, a qual, se torna possível através de um sentipensar situado, aterrado num chão concreto, que desde o reconhecimento das feridas coloniais próprias, pode construir outras relações poéticas e políticas, que vão para além do pensamento moderno/colonial da universalização da branquitude enquanto norma e perspetiva. Na decolonialidade, a comunidade aparece sob formas comunais, as quais implicam, a recuperação da dignidade dos corpos subalternizados (que nós preferimos chamar de corporalidades dissidentes), através de uma interioridade ativa de memórias ancestrais, e não meramente como superfície, objeto e imagem. No sentido decolonial, o impessoal aparece enquanto retorno, através da memória das ancestralidades, recuperando, ainda que parcialmente, as potências afetivas, energéticas, vibráteis, negadas e reprimidas pela colonialidade, bem como, através do reconhecimento das apropriações e violações coloniais das corporalidades. Neste sentido, nas corpo-políticas decoloniais, as duas dimensões, micro e macropolíticas, são indissociáveis. Aqui, o acesso aos “devires minoritários” ou às transformações dissidentes, encontram-se nas práticas de movimento que desestabilizam condicionamentos sociais, ao mesmo tempo que se ancoram nas corporalidades diversas e críticas que habitam essas práticas. Já não na projeção (in)consciente do corpo abstrato, universalizante, transcendente, que abordado como tal, acaba por reproduzir, ainda que com as melhores das intenções, o imaginário hegemónico: moderno, colonial, branco e heteronormativo.



### III. 3.6. Enredos Coreopolíticos, Macro e Micropolíticos na *Danza Comunitaria*

A crise económica de 2001 na Argentina, teve origem nas medidas de liberalização que se haviam implementado durante a última ditadura cívico militar (1976-1983), bem como nas políticas neoliberais levadas a cabo pelo governo de Carlos Menem (1989-1999), que abriram o país ao comércio livre. Aumentou-se assim, a flexibilidade nos mercados de trabalho, privatizaram-se as indústrias estatais e fixou-se o peso ao dólar para controlar a inflação e oferecer segurança aos investidores estrangeiros. No final da década de noventa, a economia começou a cair sob a tensão da política monetária insustentável e o crescente desemprego. Fernando de la Rúa, assumiu a presidência em 1999 e tentou aderir às exigências de reajuste estrutural do Fundo Monetário Internacional (FMI), em troca de apoio financeiro. Como resultado, as taxas de juros subiram em flecha, levando a que o orçamento nacional caísse em deficit. Após a recusa do FMI a um empréstimo de emergência em 2001, os bancos perderam 17% de seus depósitos. Dia 1 de dezembro, foram encerrados os levantamentos bancários, provocando motins e protestos em massa em todo o país. Tanto no período imediato, quanto nos anos de pós-crise, as práticas da dança contemporânea transitaram de modos de produção neoliberal para práticas de trabalho cooperativo. Artistas e outros trabalhadores e profissionais de classe média, usaram formas de trabalho cooperativo, não apenas como meios de sustentar-se, mas também, como forma de contestar a radicalização neoliberal fundada numa economia de mercado e na realização individual (Fortuna, 2018). Neste contexto, surge o *Movimiento Nacional Fábricas Recuperadas por los Trabajadores*, fábricas que incluem o desenvolvimento de atividades culturais, como no caso de *Grissinopoli - Cooperativa Nueva Esperanza*, que acolheu durante dezasseis anos os encontros de *Danza Comunitaria*. Estes centros culturais, que existem no interior das fábricas recuperadas, existem como forma de manter viva as memórias, nomeadamente as ligações históricas entre as políticas económicas introduzidas pela última ditadura militar (1976-1983) e a crise de 2001, tornando visíveis continuidades entre o desaparecimento das estruturas económicas e as histórias de desaparecimento político (Fortuna, 2018). Existem relações evidentes, entre as éticas e as metodologias de movimento da D.C., e as formas cooperativas de trabalho das fábricas recuperadas, nas quais se negociam constantemente relações horizontais e formas de não exclusão (das diferenças de classe, de idade, género, sexualidade, étnicas ou nacionais), não autoritárias e não patriarcais, como vimos anteriormente. Existe nas fábricas recuperadas, a aliança entre o cultural e o produtivo que deriva de um imaginário socialista ou anarquista (Sarló, 2009). Assim, a fábrica transforma-se em centro cultural, pois o trabalho re-

flexivo, crítico e manual, separado pelos modos de produção capitalista, deve ser articulado: “Como si fuera posible revitalizar una figura de obrero que estrecha la mano del artista, que pareció quebrarse varias veces en el siglo XX, comenzando por los desdichados avatares de la revolución en Rusia.” (Sarlo, 2009, p.202). A união cultural entre trabalhadores e bailarinos não se limitou à cedência de espaço, nem aos temas abordados na construção das obras coreográficas, existindo um intercambio a nível monetário. O grupo de *Danza Comunitaria*, pagava semanalmente à trabalhadora que ficava na fábrica pós-laboralmente enquanto decorriam os encontros. Também se dividiam com os trabalhadores, os ganhos monetários da apresentação das obras coreográficas. Sendo a participação nos encontros gratuita, usa-se até à data, a modalidade, muito comum nas atividades culturais na Argentina, chamada *à la gorra*, proveniente da cultura popular, significa contribuição voluntária. Pontualmente, também se organizam eventos para a angariação de fundos para atividades pontuais, como aconteceu durante 2018, com vista à realização do *videodanza* no noroeste argentino, a mais de mil e quinhentos quilómetros da capital, o que implicava financiar os bilhetes de avião dos participantes, alojamento e os custos de realização. Para tal, realizaram-se vários eventos organizados em modo de autogestão por parte do elenco: *ferias americanas* (venda de roupa em segunda mão), eventos públicos de apresentação de obra onde se vendia comida feita artesanalmente pelo elenco, rifas etc. Um intenso e prolongado trabalho de cooperação, não ausente de tensões e conflitos, permitiu que o processo de criação e filmagem do videodança *De la Tierra*, fosse levado a cabo em novembro de 2018. O gesto de deslocamento da capital argentina, onde as atividades culturais e artísticas estão fortemente centralizadas, constituindo “a meca” para muitos habitantes de outras províncias, coincide com um gesto político de (re)conhecimento e (re)valorização de uma outra Argentina, menos branca, menos moderna, menos ocidental, e por conseguinte, menos visível e subalternizada, pese a exploração turística da espetacular Quebrada de Humahuaca, declarada património cultural e natural da humanidade desde 2003. A província de Jujuy, está localizada no extremo noroeste do país, fazendo fronteira com o Chile e a Bolívia e é povoada por comunidades indígenas como os Colla (Qulla). Interessa-nos neste gesto desvelar vários níveis de “politicidade” (Vuyanovitch, 2013), que dizem respeito às distintas dimensões em como um ato artístico intervém na esfera pública. Por um lado, existe o tema, que explicitamente se posiciona politicamente, dizendo respeito ao conteúdo.

Obra dedicada a la relación con la tierra, la ritualidad de los mitos, la siembra y la Pacha Mama, la adoración hacia la montaña y la memoria presente del flagrante ataque de la invasión hacia nuestros pue-

blos originarios. Para no olvidar, para fortalecer la resignificación de los bienes culturales identitarios como patrimonio vivo. (Chillemi, 2019, 3 de Junho).

Existe também, outra dimensão apontada por Vuyanovitch (2013) que segue a linha de Walter Benjamin, a “politicidade dos modos de produção”, que como vimos, envolve não só a participação e cooperação horizontal do elenco, mas também uma implicação e responsabilização sobre possíveis impactos da proposta a nível local. Notemos brevemente, que a subjugação dos territórios ao capital transnacional, por parte dos governos progressistas da América Latina, tem tido uma explosão ligada ao *boom* das matérias-primas, constituindo uma nova volta da espiral da dominação colonial, que alguns chamam mesmo de neocolonialismo. As resistências políticas atuais, começam a unir as lutas contra as violências capitalistas, patriarcais e coloniais, cruzando vários setores da sociedade: artistas, ativistas, feministas, comunidades indígenas etc. Destas lutas, emerge o conceito de corpo-território como forma de colocar em evidência, algo que a modernidade tenta dissociar e encobrir: que as corporalidades humanas estão integradas nesse corpo maior, o da mãe terra ou *pachamama*, e que numa ética relacional decolonial e ancestral, são prognosticadas por ela, ao contrário do que acontece nas formas de dominação, manipulação, violação coloniais, nas quais, tanto os territórios e como as corporalidades femininas e feminizadas, tendem a ser abordados como territórios de conquista.

Num dos encontros no início de 2019, durante o círculo de conversa final, Aurelia Chillemi, pede um momento para ler uma carta. Esta carta, era a carta das comunidades indígenas do noroeste argentino, a agradecer à *Danza Comunitaria* por ter pedido permissão para filmar nas suas terras. Este constituiu, para nós, um dos momentos de luz do nosso trabalho de campo, onde se revelaram as interceções das distintas camadas, com as quais é possível compor o político, entendido aqui como gesto estético-político e decolonial. O coreográfico, enquanto gesto estético-político e decolonial, aparece na D.C., em todas as suas vertentes de composição: desde os dispositivos e práticas de dança, até ao mais “pequeno” detalhe relacionado com os seus modos de produção. Talvez precisamente, o movimento estético político decolonial, seja o de conectar e articular micro e macropolíticas insurgentes. As relações entre as corporalidades, o político e a memória, estão profundamente entrançadas nas práticas da D.C., tornando-se particularmente aparentes nas obras coreográficas e no impacto emocional que estas produzem durante as suas apresentações. Uma das peças mais apresentada, é *La Oscuridad*, dedicada aos desaparecidos, durante a última ditadura militar argentina. No ano da sua criação, em 2006, a obra foi apresentada num evento soli-

dário organizado pelas *Madres de Plaza de Mayo, Línea Fundadora*: “Bailar La Oscuridad en ese espacio, resignificó la obra. El abrazo de Las Madres generó una emoción tan intensa, que al grupo le costó esfuerzo recuperarse para seguir bailando La Ruptura.” (Chillemi, 2016, p.103). Cada apresentação, parece funcionar como uma ativação de memória, não apenas como representação estática de eventos passados, mas como forma de mobilizar estados emocionais através das corporalidades, numa atualização, que permite sentir diferenças e continuidades, com o momento político presente. Uma memória em espiral, como se a cada volta se fossem sanando-transformando distintas dimensões das experiências traumáticas. A coreografia de *La Oscuridad*, partiu da ideia de trabalhar o *slogan* popular dos movimentos sociais de esquerda, que surgiram na pós ditadura *Memoria Verdad y Justicia* a partir da dança.

Se transmite conocimiento a las nuevas generaciones llevando niños, adolescentes jóvenes y adultos a la reflexión sobre lo que se intentó silenciar durante el Terrorismo de Estado. Tanto al integrarse a la obra como la posibilidad de reflexión sobre la misma, abre un canal emocional de elaboración de un terrible trauma social. (Chillemi, 2016, p.68).

As improvisações em grupo, partiram de ideias gerais sobre poder, perseguição, ordem, medo, perda e o conflito. À medida que o movimento improvisado se foi estruturando sob formas coreográficas, foram-se construindo narrativas, com referências específicas à ditadura militar argentina: as dinâmicas das organizações militantes esquerdistas dos anos setenta, as perseguições, o apoio dos militares ao regime, a indiferença à violência etc. Com a duração de doze minutos, e um elenco vestido integralmente de azul índigo, *La Oscuridad*, entretence os movimentos fragmentários e sincopados das formas de violência autoritária com as possibilidades de conexão física e do cuidado. Após cenas que incorporam movimentos de força, tensão e conflito, a peça termina com os bailarinos movendo-se de olhos fechados por todo o espaço até encontrar outro corpo, ao qual se abraçam, balançando suavemente ao som de uma canção de embalar. Aqui, em resposta às violências, aparecem as práticas de contenção emocional, mas já não exclusivas da esfera privada da família moderna, mas como práxis social, expandindo a noção de intimidade à esfera pública, unindo micro e macropolítica através do contacto entre corporalidades, das suas vulnerabilidades e forças. Desde a experiência de termos dançado esta peça, podemos dar testemunho de termos sido atravessadas por algo como uma memória e um (in)consciente coletivo. Uma avalanche de sensações e emoções invadiram-me e não nos permitimos chorar, talvez por (de)formação profissional. De na-

cionalidade portuguesa e não tendo nenhum contacto com a Argentina, anterior a 2015, as reverberações emocionais e sentipensantes, só podem ter explicação nas feridas coloniais, que através do movimento, contacto e da empatia, são reativadas pelo movimento das corporalidades, levando a um (re)conhecimento de que todas, todos, em distintos graus e de distintas maneiras, fomos e somos tocadas pelas violências e separações moderno-coloniais.

A investigadora norte-americana Vitória Fortuna, que acompanhou o grupo enquanto bailarina durante cerca de um ano, dá testemunha da sua experiência ao assistir à sequência de movimento, de cuja construção tinha participado, durante a criação da peça *Y el mar* (2011), dedicada a familiares de desaparecidos e inspirada na vida e morte de Azucena Villaflor, fundadora das Mães da Praça de Maio em busca de seu filho, desaparecido em 1977.

Watching the piece for the first time as a spectator, I experienced not only a mournful release of the movement but also joy as I watched the steps literally “put” another body into a painful, yet hope-filled, reflection on what it means to remember that which can never be whole. In that moment, I experienced movement as a common good not only in the sense of cooperative creation, but also in the sense of its graceful circulation between bodies over time. (Fortuna, 2019, pp.308-309).

O movimento, nascido da improvisação que liberta memórias reprimidas, que é repetido e atualizado em distintos momentos e por distintas corporalidades, parece transformar-se numa forma de articulação (Martin,1998), entre um “aqui e agora” e um “além e então”, estabelecendo conexões entre as formas de violências passadas e presentes e levando a uma integração do negado e reprimido:

Cualquier tema abordado coreográficamente encuentra correlato en el mundo interno ya sea con el imaginario social o individual. Toda pérdida o frustración implica un duelo. La vida misma es una secuencia organizada de pérdidas y recuperaciones (...) El acto creativo nos tiene la mano hacia una segunda oportunidad de encontrar los eslabones perdidos, destruidos o negados de nuestra existencia. (Chilemi, 2016, p.106).

Ana María Fernandez, no livro *Política y Subjectividade: Asambleas Barriales y Fábricas Recuperadas*, sobre o fenómeno social que deu origem às cooperativas autogeridas, da qual faz parte a fábrica *Grissinopoli* onde nasceu a D.C., coloca os corpos no centro da política.

Una de las cuestiones que a partir de esta investigación nos ha resultado muy contundente es que en la articulación de política y subjetividad es imprescindible ‘pensar los cuerpos’: cómo operan, cómo se potencian y despotenciam... (Fernandez, 2006, p.11).

A *Danza Comunitaria*, surge num contexto de intenso questionamento da ordem e dos modos do ser e do fazer, que obrigou ao desafio de pensar as corporalidades a partir da articulação “entre los modos sociales de sujeción y su resto no sujetado” (Fernandez, 2006, p.9). Onde se en- contra esse resto não sujeito? A proposição que oferece a D.C., passará não apenas por um pen- sar os corpos, mas por um pensar através das corporalidades *pluriversas* e dissidentes e das suas memórias, ou seja, passará por um entendimento da produção de subjetividade, que tem a ver com práxis e as intensidades que “entre e com os outros” se mobilizam e manifestam através de uma.

Confianza que se establece en el código grupal, donde parece encarnado el inconsciente colectivo. Porque el movimiento circula y todo sucede entre yo y los otros, como en la génesis humana, nada es individual, todo es con, por, y a través de los otros. (Chillemi, 2016, p.23).

Mediante a improvisação, espacializam-se campos de desejo e emoções reprimidas através das corporalidades, no sentido de favorecer estratégias de quebra com as identidades cristalizadas e crenças naturalizadas: “intentando que se produzca algún temblor en los cimientos de construc- ciones y modos de funcionamiento que aparentan ser inconvencionales, a lo incierto, lo insospecha- do, al vacío” (Garibaldi, 2016, p.171). Assim, a incerteza e a indecidibilidade (Rancière, 2012), são as bases onde assentam os movimentos que propõem a D.C., não como prática “abstracizante”, esca- pista, amnésica ou transcendental, como parece acontecer, muitas vezes, no interior dos contextos dedicados às práticas de dança contemporânea. Antes profundamente enraizadas, “gravitadas por un suelo” como diria Kusch, nas coordenadas histórico-políticas, nas quais, decorre e das quais de- corre, confrontando feridas e acompanhando processos complexos de reparação coletiva. Aqui, as feridas reiteradas pelas medidas económicas e sociais da macropolítica, coincidem com as feridas coletivas e individuais da micropolítica, são indissociáveis. Deste modo, a prática política da D.C. re- define também a noção de resistência, menos nos termos tradicionais dos movimentos sociais, re- lacionados com as “lutas contra”, e mais como alternativa e em termos decoloniais, não como mis- são mas como opção, menos como resistência e mais como persistência de prática de alternativas, a um sistema que reitera consumos de satisfação rápida. Na área da produção hegemónica em

dança, essas formas de consumo imediato manifestam-se, por exemplo, através da multiplicação de projetos pontuais e de curta duração em distintas partes do globo, como as residências artísticas, que contribuem, por um lado, para a fragmentação das práticas e por consequência, para a impossibilidade de sustentar uma continuidade que permita ancorar transformações a nível local, entretecendo de forma sustentada os níveis micro e macropolítico.

A D.C. transforma resistência micro e macropolítica em persistência e insistência (a quase vinte anos da sua criação), na co-implicação que demanda um processo de acompanhamento comunitário de transformações das subjetividades, das corporalidades e das formas relacionais, desde as camadas mais aparentes e tangíveis, às camadas mais profundas e obscuras do inconsciente. A *Danza Comunitaria*, propõe a contenção comunal e o cuidado coletivo, como resposta à fragmentação social e à precarização das condições de vida contemporânea.

Os movimentos sociais de 2011 como o *Occupy Wall Street* nos Estados Unidos, os *Indignados* em Espanha e os acampamentos no Rossio em Lisboa, bem como os tumultos ocorridos na Grécia em 2012, surgiram em reação às medidas de austeridade e às desigualdades económicas e sociais que resultam diretamente do neoliberalismo. A história da Argentina, não será apenas, uma narrativa de advertência (*cautionary tale*), esta demonstra, através de proposições que cruzam dimensões éticas, estéticas, estésicas e políticas, em distintos momentos e em distintas conjunturas políticas, que o significado das crises, contém a possibilidade de ser ressignificado, existindo a possibilidade de reconduzir as energias do colapso eminente, para a construção de formas de vida, que se sustentem na duração (como é o caso da *Danza Comunitaria*), uma vez que o norte e o sul globais, parecem enfrentar desafios que têm, ao mesmo tempo, contornos situados e comuns.

### III. 4. *EL SILUETAZO*: RETORNOS DO REPRIMIDO E ESPETROS DO ANCESTRAL

“What landscape can one decribe as the meeting place between artistic practice and political practice?” (Rancière, 2007, p. 259).

A 30 de setembro de 2017, recém chegada à cidade de Buenos Aires, com o objetivo de levar a cabo a fase de trabalho de campo desta investigação, dirigi-me ao *Espaço Memória y Derechos Humanos* (ex. ESMA<sup>72</sup>) para assistir a *Arte Urgente - Encontro de Ativistas e Coletivos Artísticos*, que contou com a participação de mais de sessenta grupos, ligados às organizações ligadas à

---

72 A ESMA (*Escuela de Mecánica de la Armada*) ganhou fama internacional por ter sido um dos maiores centros clandestinos de detenção, tortura e extermínio durante a última ditadura cívico-militar Argentina.

defesa dos direitos humanos, sindicatos e ativistas culturais ligados à arte. Durante uma caminhada errante pelo espaço, vejo ao fundo de um amplo pátio nas traseiras do edifício principal, um conjunto de silhuetas negras em tamanho real. A essa distância, não conseguia perceber se se tratavam de corpos vivos numa performance ou de imagens fixas. Ao aproximar-me, apercebo-me de que são silhuetas feitas de finas placas de madeira. De um lado, completamente negras, formando um exército de sombras, e do outro, o esboço de um corpo humano, de género não identificável, um fantasma que parecia estar em movimento, caminhando. No chão, havia pedaços de giz, numa sugestão evidente para intervir nesses corpos de ardósia. Esta proposta do coletivo de artistas ativistas da cidade de Córdoba, *Urbomaquia*<sup>73</sup>, recupera e reapropria-se da forma da silhueta, usada no evento estético político dos anos 80, que ficou conhecido por *Siluetazo*, num momento, em que a grande maioria das intervenções nessas “silhueta-quadro-negro” repetiam: *Donde esta Santiago Maldonado?* Os corpos vivos, passavam por entre os corpos inertes, numa dança lenta, pesada e silenciosa, entre temporalidades difusas, entre a fluidez do movimento, as palavras inquietantes e o impacto obsessivo de uma imagem que insiste em retornar uma vez mais.

No dia 1 de agosto de 2017, no meio de uma operação policial contra a comunidade Mapuche<sup>74</sup>, pela luta contra a expropriação de terras por parte do estado argentino, Santiago Maldonado, ativista buenoairense de 28 anos, desaparece. A pergunta, “Onde está Santiago Maldonado?”, repete-se incessantemente por toda a Argentina, nas redes sociais, nos meios de comunicação de massa e nas ruas. Uma mobilização social impressionante, reclama a “aparição com vida” desse jovem desaparecido na patagónia Argentina, reproduzindo o *slogan* criado pelas *Madres de Plaza de Mayo* em tempos de ditadura. De que forma este desaparecimento estará relacionado com as mudanças políticas levadas a cabo pelo governo neoliberal de Mauricio Macri, dois anos após a sua chegada ao poder? Existirão ligações entre esse desaparecimento forçado e o terrorismo de estado da ditadura militar? O conflito entre as forças de segurança do Estado e o povo Mapuche, centra-se na reivindicação pelas terras ancestrais no sul do país ocupadas por grandes empresas como a Becton (que implica a monocultura com o objetivo da criação de gado para a produção de lã) e por grupos como Roca, Bemberg, Lewis, entre outros. Neste sentido, o Macrismo encontra-se relacionado com a inserção da Argentina no mercado mundial, essencialmente como produtor de alimentos e energia e pelo fomento do consumo como fim e horizonte. Deste modo, ao invés de fortalecer a organização popular democrática, levou à organização das formas de vida em termos neolibe-

---

73 <http://urbomaquia.blogspot.com/>

74 Os Mapuches ou Araucanos (nomenclaturas dado pelos espanhóis) são um povo ameríndio que vive no Chile e na Argentina.



rais, que incluem o individualismo, a indiferença social e o aumento das assimetrias sociais. A apropriação das terras dos povos originários, é forçada, e envolve conflitos com populações deslocadas, cujas lutas são criminalizadas. Disputas que não são recentes (uma colonização presente), mas que têm sido intensificadas nos últimos anos, devido a uma economia extrativista em expansão, levando ao enquadramento como “terrorista”, a qualquer resistência à expropriação dos territórios. Todavia, este acontecimento de repressão estatal, não foi isolado, tendo outros antecedentes, como as repressões das manifestações de professores por salários dignos e a defesa da educação pública em março do mesmo ano ou a manifestação a 3 de junho, organizada pelo movimento feminista *Ni Una Menos*, na luta contra os feminicídios. O desaparecimento de Maldonado, tocou numa ferida muito profunda na sociedade argentina, a dos desaparecimentos, da qual fui testemunha, em particular, durante a manifestação de 1 de setembro de 2017 pela aparição com vida de Maldonado<sup>75</sup>, em frente à casa do governo na *Plaza de Mayo*. Ecoavam nos rostos e nas corporalidades dos manifestantes, memórias de outros desaparecimentos, um nó na garganta interminável. No entanto, não podemos deixar de notar que o impacto mediático deste caso, a nível nacional e internacional, não deixará de estar ligado com o fato de Maldonado, apesar de ativista contestatário das políticas do Estado, ser um homem, branco, proveniente de família de classe média da capital argentina. Poucos meses depois, Rafael Nahuel, um jovem mapuche, foi morto a tiro numa confrontação com a polícia e a comunidade *Lafken Winkul Mapu* na região de Rio Negro. Este caso, não teve cobertura nos meios de comunicação de massas, tendo sido difundido através dos meios de comunicação alternativos e das redes sociais. Regressei então, à *Plaza de Mayo* para a manifestação de repúdio pela morte do jovem e pela defesa dos direitos dos povos originários na Argentina e verifiquei, que ao contrário da multidão colocada em movimento pelo caso Maldonado, Nahuel apenas mobilizou a comunidade Mapuche local e algumas organizações sociais, num número incomparavelmente menor de manifestantes, ao que tinha mobilizado o caso Maldonado. Ao contrário do Brasil, cuja identidade cultural inclui o indigenismo, na Argentina, apenas nos últimos anos se começa a tornar visível, através do trabalho dos movimentos ativistas, que no território existem 35 comunidades originárias entre as quais: Qoms, Pilagás, Wichí, Chorotes, Mocovíes, Chanés, Chulupíes, Tonocotés, Chiriguano, Kollas, Mapuches, Rankulches, Tehuelches, Tupi guaraní, Querandi, Quechua, Ona, Omaguaca, Tonocoté, Pampa, Toba, Huarpe, Mocoví, Lule, Diaguita, Tapiete, entre outras.

Reconstruir no imaginário coletivo, um território plurinacional, é uma das tarefas mais desafiadoras dos movimentos sociais na Argentina, pois como o caso Maldonado revelou, o racismo esta-

---

75 Dia 20 de Outubro de 2017, a família de Maldonado confirma que o corpo encontrado no rio Chubut era o de Santiago.

rá inscrito nas próprias subjetividades e (in)conscientes de esquerda. O caso Maldonado, fez retornar, uma vez mais, o debate sobre as formas, como os regimes autoritários, (neo)coloniais tendem a funcionar. Por um lado, reaparece o uso violento do poder policial sobre os que estão em desacordo, por outro, o tratamento discriminatório das “minorias” (mulheres, indígenas, afrodescentes, migrantes, trans etc.) e ainda, a conceção do território enquanto recurso e mercadoria ao serviço dos interesses económicos das multinacionais.

La aplicación de esta violencia represiva forma parte de la producción de una cierta “normalidad” – esto es, un sinceramiento cínico de las jerarquías y desigualdades- y a la creación de códigos para que cada quien pueda acceder de modo voluntario a las dinámicas de integración social fuera de las cuales toda existencia es percibida como una amenaza patológica o criminal. (Sztulwark, Maio 2019).

Este tipo de violência oficial opera, segundo Segato (2016), por forma a transmitir uma *pedagogia de la crueldad*, que se manifesta na insensibilidade emocional, na destruição sistemática dos laços de empatia, que por sua vez, leva à redução das interações humanas a lógicas transacionais, de instrumentalização e coisificação do outro. A autora considera, que cada época, seria caracterizada por um tipo de personalidade funcional ao tipo de relações económicas vigentes. Enquanto que o tipo de personalidade histórica, corresponderia à época da revolução industrial e a esquizofrenia, à fragmentação da personalidade moderna, a estrutura psicopática, corresponderia ao modelo de personalidade funcional ao modelo neoliberal global da atualidade:

El perfil psicopático, su ineptitud para transformar el derrame hormonal en emoción y afecto, su necesidad de ampliar constantemente el estímulo para alcanzar su efecto, su estructura definitivamente no-vincular, su piel insensible al dolor propio y, consecuentemente y más aún, al dolor ajeno, su enajenación, encapsulamiento, desarraigo de paisajes propios y lazos colectivos, la relación instrumental y coisificada con los otros. (Segato, 2016, p.102).

Em 24 de março de 1976 na Argentina, ocorreu um golpe militar chamado "reorganização nacional", processo que sistematizou a repressão política que vinha aumentando nos anos anteriores. Aproximadamente 30.000 pessoas desapareceram. As suas mães, exigiram imediatamente que os filhos fossem devolvidos com vida. A 30 de abril de 1977, foi criada a organização *Madres de la Plaza de Mayo*. As mães, realizaram elaboradas intervenções no espaço público, inseridas nos movimentos de ativismo pelos direitos humanos e nos movimentos de género nos conflitos civis. Estes atos, foram também considerados performances, por usarem um repertório complexo de signos,

como os célebres lenços ao redor da cabeça (elaborados a partir de fraldas de tecido branco) e as fotos dos filhos penduradas ao pescoço, formando uma espécie de parede humana que circulava ao redor da praça: “The staging of the Madres tragedy is instructive not only to human right activists but also to those who study performance of politics in public space and to those concern with the role of gender in civil conflict” (Taylor, 2003, p.184).

A 5 de dezembro de 1980, as *Madres*, criam um novo lema: *Aparición con vida*, exigindo que seus filhos fossem devolvidos com vida e, no dia dos estudantes, a 21 de setembro de 1983, organizaram a terceira marcha da resistência. Nesse dia, a praça, começou a encher-se de centenas de silhuetas desenhadas em papel por artistas e manifestantes. O método foi rapidamente reproduzido a nível nacional e é considerado um exemplo paradigmático da partilha de ferramentas criativas, criando, simultaneamente, visibilidade e organização da cooperação social no espaço público.

Tão simples quanto esmagadora: um grupo humano é organizado no espaço da rua para produzir a presença maciça de ausência. Torna-se um dos exemplos mais importantes de socialização participativa de ferramentas criativas para produzir imagens que servem como um modo de visibilidade enquanto estruturam ambos os protestos como um movimento social. (Expósito em ES, 2009, p.3).

### III. 4.1. DA SILHUETA

#### III. 4.1.2. Da Silhueta na Arte

“It is of unquestionable significance that the birth of Western artistic representation was in “negative”. When painting first emerged, it was part of the absence/presence theme (absence of the body; presence of projection). The history of art is interspersed with the dialectic of this relationship.” (Stoichitta, 1999, p.7).

A silhueta aparece na mitologia, muito próxima das origens da “arte” ou das práticas estéticas e remonta às cerâmicas gregas negras, comuns entre os séculos VII e V ac, nas quais apareciam silhuetas de perfil, tanto de objetos, como de pessoas. Plínio, o Velho, na sua História Natural (por volta de 77-79 dC), os livros XXXIV e XXXV, narra as origens da pintura. O seu inventor, teria sido um oleiro de Sicyon, que viu sua filha traçando o perfil do rosto do seu amante, prestes a partir numa longa jornada, através da projeção na parede da luz da lâmpada. Para Plínio, assim como para seus contemporâneos, a imagem da silhueta negra, não era mais do que uma “memória distante, uma fato meio mítico, meio histórico.” (Stoichita, Stoichita, & Glasheen, 1997, p.7). No en-

tanto, o contorno do corpo humano pode ser rastreado, a um passado ainda mais longínquo, até às marcas das mãos da arte rupestre do Paleolítico Superior, das quais a *Cueva de la Manos*, situada na região de Santa Cruz, no sul da Argentina, é testemunho impactante. Estas impressões, foram obtidas "em positivo", pressionando as mãos manchadas com tinta, contra a parede e também sob a forma de *stencil*, ou seja, em "negativo", com a mão colocada na superfície da rocha e o pigmento de tinta soprado através de um tubo oco (osso ou junco), numa nuvem difusa sobre ela, deixando uma imagem da silhueta da mão sobre a rocha.

Quanto à criação de retratos, o contorno do perfil, tem o efeito de tornar a imagem clara e identificável e está relacionada com o seu uso na cunhagem desde a era romana. O termo silhueta, embora existente desde o século XVIII, só foi referido à arte de retratar, a partir do século XIX. O método tradicional de criar retratos de silhueta, consistia em cortá-los em cartão preto fino por artistas especializados, que muitas vezes trabalhavam em feiras e mercados, cortando o perfil de uma pessoa à mão, em apenas alguns minutos. A partir do século XX, as silhuetas têm sido amplamente utilizadas e com diferentes propósitos, em manifestações artísticas tais como: fotografia, cinema, moda, teatro de sombras, etc. Destacaremos, brevemente, três casos do uso da silhueta na arte contemporânea, pois consideramos terem ressonâncias e permitirem entender com profundidade o nosso caso de estudo.

O primeiro refere-se aos enormes *tableaux* compostos por silhuetas negras de papel, realizados pela afroamericana Kara Walker. Kara, situa o seu trabalho na tradição do retrato, ao mesmo tempo criando um mundo que revela o racismo e as desigualdades sociais americanas através do entrelaçamento entre facto ficção e fantasia, numa reflexão de "como a história oficial é tão construída quanto a dela, considerando-se menos uma artista de história e mais uma historiadora de fantasia." ( Vergne, Gilman, Center & Walker, 2007). O seu trabalho parece residir na tensão entre a crítica ao poder, à escravidão ao racismo e o humor, evocado pelas figuras caricatas das silhuetas negras, criando uma experiência provocante e ambígua para o espetador como admite ser a sua intenção.

I wanted to make work where the viewer wouldn't walk away; he would either giggle nervously, get pulled into history, into fiction, into something totally demeaning and possibly very beautiful. I wanted to create something that looks like you. It looks like a cartoon character, it's a shadow, it's a piece of paper, but it's out of scale. It refers to your shadow, to some extent to purity, to the mirror (Vidani, 2014).

Destacamos a associação que a artista faz entre, silhueta e sombra. A sombra, que a partir do senso comum corresponderia a algo obscuro, oculto, aparece em Kara, relacionada à ideia de “pureza” da reflexão exata e luminosa de um espelho.

O segundo caso refere-se ao trabalho de instalação do artista francês Christian Boltanski. Na exposição de 1989, Boltanski preencheu corredores e quartos com roupas, conchas sem corpo, silhuetas semelhantes a fantasmas em tamanho real, evocando a tragédia humana nos campos de concentração durante o holocausto. A peça funciona simultaneamente como um arquivo e um memorial, enquanto as peças heterogêneas de roupa, enfatizam a singularidade de cada e toda existência humana, a ausência dos corpos nas roupas, cria uma sensação esmagadora de ausência. Como Cumming (2010) aponta, Boltanski é um fabricante de monumentos e memoriais e o meio que usa, é o da silhueta humana e o *memento mori*. Já no *Shadow Theater* (1984-1997), a exposição de pequenas silhuetas negras e bruxuleantes, numa espécie de dança da morte, conjura aqueles que não são deste plano terrestre, ainda que presentes no universo nostálgico dos jogos de fantoches infantis, confrontando o espetador com a condição humana de inevitável perda e morte.

O terceiro caso, refere-se ao trabalho que mencionamos anteriormente, a propósito das vanguardas argentinas, *Incorporaciones de Personajes a la Tela* (1964), que Alberto Greco, leva a cabo entre Buenos Aires e Madrid, resignificando a pintura como marca, o vestígio de um ato, no contexto dos desabamentos dos limites das linguagens artísticas e das ruturas com as convenções estabelecidas. Os anos que se seguiram ao pós-guerra<sup>76</sup>, marcam o início do colapso do modelo evolucionista do modernismo no interior campo artístico na Argentina. O cenário artístico, é expandido através de materiais e temas, até então excluídos pelo projeto moderno. A vida, como material da arte, acelerou os processos de transbordamento de limites disciplinares. Os corpos, já não são representados de forma realista, nem idealizada, são delineados, estilizados, sintetizados, desmaterializados, fragmentados. O corpo contemporâneo, começa a ser pensado como um espaço biográfico e político, atravessado e composto pelas distintas áreas sociais e suas relações de poder. Os contornos do corpo, são assim, reinventados, múltiplas vezes, através das técnicas artísticas. Já não se conformam a um formato fixo, explorando modalidades de performance, que incluem fatores de contingência e de indiciabilidade. Nas *Incorporaciones de Personajes a la Tela* (1964), o artista, traça o contorno do corpo de pessoas reais, apoiadas contra uma tela branca. Por vezes, apenas como um desenho de pinceladas urgentes, parcialmente apagadas, outras, completando o fundo

---

76 A história do impato da Segunda Guerra Mundial na Argentina faz parte da história das relações do país com o imperialismo. Durante a Segunda Guerra Mundial, cinco mil argentinos serviram nas Forças Armadas Britânicas, e embora a Argentina tenha sido oficialmente um país neutro durante a guerra, acolheu mais de 300 nazis.

com tinta preta, o artista não usa uma estratégia fixa. Cada silhueta, é criada através de um corpo que se presta à ação e que depois se retira de cena. Na sua ausência, a presença de uma silhueta incerta, surge como continuidade inacabada desse corpo. Será precisamente, a sua existência incompleta, vazia e aberta, que confere vitalidade ao trabalho. Menos de dez anos mais tarde, o processo de violência institucional, política, económica, social e cultural da ditadura cívico militar argentina, foi de tal magnitude, que as suas repercussões, marcaram fortemente a produção visual de muitos artistas e grupos de arte. O discurso autoritário e disciplinar, repercutiu profundamente no corpo social e individual, e as suas derivações são inevitáveis, no momento de compreender o panorama artístico e cultural do país e da região, especialmente na década de 1980. Face ao corpo desaparecido, roubado, negado e censurado, são representadas corporalidades obstruídas, impossíveis, ocultas, simuladas, que tentam reconhecer-se e reencontrar-se. Nesse contexto, é possível investigar como as representações do corpo no campo da arte, se reconfiguram e tentam, por um lado, devolver aos corpos, a vida negada e, por outro, reconstruir as subjetividades roubadas. É em torno desta restrição vital, onde a produção artística de Greco se torna particularmente importante, como uma referência importante na poética de alguns artistas visuais argentinos (Maddonni, 2016).

#### III.4.1.3. Da Silhueta como Forma Memorial

Huyssen (2007), aponta o surgimento, desde os anos oitenta, da memória, como uma preocupação central da cultura e da política nas sociedades ocidentais, uma viragem em direção ao passado, movimento que contrastaria, com a tendência moderna de projeção no futuro, característica das primeiras décadas do séc. XX. Nessa onda de memorização, a perda, é frequentemente representada nos memoriais. pela visível ausência de algo, objetos, edifícios ou pessoas: “Emptiness, in the form of contemplative spaces and voids, is a primary aesthetic of memorial design.” (Sturken, 1997, p.322). Um exemplo do uso da silhueta como forma memorial, é o *New York Korean War Veterans Memorial*, que consiste na silhueta de um soldado de infantaria que permite ver, através do monumento, a Estátua da Liberdade, provocando um encontro contrastante de sentidos e significados. O vazio, produzido pela silhueta oca, evoca ausência e perda, ao mesmo tempo que representa, de forma inequívoca, a figura de um soldado caminhando com uma espingarda às costas. Essa combinação, entre uma forma vazia, aberta e uma imagem, claramente identificável, poderá ser a razão, pela qual, esse memorial é também conhecido como *Universal Soldier*. Outro ex-

emplo, do uso memorial da silhueta, consiste no perfil recortado das vítimas no interior de *Postcards*, memorial da tragédia do 11 de setembro do *World Trade Center*. Embora cada perfil de granito seja singular, o qual é anexado a uma placa de identificação, a silhueta insiste em criar um território comum, apontando para o mesmo destino, daqueles ali representados individualmente.

Dia 24 de março de 2018, sob o lema, *42 años del Golpe Genocida y a 21 años de la elaboración de la Silueta*, tive o privilégio histórico de assistir à iluminação da silhueta no local onde existiu o *Club Atlético*, um dos centros clandestinos de detenção, tortura e extermínio da última ditadura militar argentina. Este *Siluetazo Encendido*, consistiu num ritual silencioso, lento e solene, no qual, familiares dos mais de 1500 desaparecidos naquele local, acendiam, através de tochas, a figura de uma silhueta gigante, situada num plano inclinado. No meio desse movimento ascendente, delicado e pesado das corporalidades, reconheço Lucia Nacht, iluminada pela tocha que transportava, a coreógrafa de *Monumentos en Acción*, obra coreográfica na qual participei e que tratei, brevemente, na primeira parte desta dissertação. Após concluído esse gesto coletivo, foram pronunciados, por distintos familiares e amigos, em voz alta, um por um, os nomes dos desaparecidos naquele local, após os quais, respondíamos num uníssono firme: “Presente!”. A invocação verbal dos ausentes, como se de um conjuro se tratasse, a poderosa simbologia desse memorial em chamas, criou uma atmosfera profundamente emotiva. Lágrimas caíam nos nossos rostos, num movimento libertador da dor, na qual, histórias pessoais e coletivas pareciam dançar. Como se as temporalidades lineares, colapsassem nesses minutos, passado, presente, ausentes, presentes, se encontrassem nesse gesto memorial, feito ritual de transformação da dor, em gesto de comunhão e de recusa coletiva do esquecimento, face ao intolerável.

Após o primeiro *Siluetazo*, em 1983, a silhueta tornou-se um recurso codificado para a representação dos desaparecidos, utilizados nas manifestações dos movimentos sociais relacionados com a defesa dos direitos humanos.

Nos anos seguintes, foi implementado o uso de silhuetas em algumas manifestações de direitos humanos com diferentes variantes: as silhuetas foram feitas sobre tela ou papelão, foram removidas das paredes e as capas foram usadas como bandeiras ou estandartes pelos manifestantes. (Longoni e Bruzzone em ES, 2008, p.51).

Uma das mais conhecidas, foi a *Marcha de las Siluetas Rojas* em 1989, quando as *Madres de Plaza de Mayo*, fizeram faixas redondas, onde estavam suspensas silhuetas vermelhas em papel de jornal, contendo fotos dos filhos desaparecidos.

De 22 a 26 de março de 2010, na rede social *Facebook*, ocorreu uma ação coletiva, que consistia em remover a foto do perfil do utilizador, deixando visível para os outros membros, uma silhueta vazia, como evocação do *siluetazo* dos anos 80 (Neck, 2011, p.1). A imagem vazia, foi interposta com mensagens, *slogans* políticos, datas de desaparecimento e sujeita a variações de cores e formas. Os participantes partilharam ainda, textos e imagens, do último golpe militar nas suas paredes de perfil. Essa ação, levanta questões, em relação às novas configurações das redes sociais, na construção de memórias coletivas. Diante do fenómeno da memorialização, que muitas vezes, implica certa relação de solenidade com os acontecimentos do passado, esta nova forma de construção de memória, parece trazer, mais uma camada sobre a ambivalência entre presença e ausência, apontando para outros sistemas de organização e produção simbólica.

Em setembro de 2014, o desaparecimento de 43 estudantes em Ayotzinapa, no México, foi considerado totalmente inaceitável e as exigências de que os estudantes fossem trazidos com vida, foram feitas através da *Global Action for Ayotzinapa Worldwide Protest for Justice*. Londres, Lille, Amsterdão, Melbourne, Nova Déli, são algumas das cidades em que “essa demanda social foi expressa por práticas criativas destinadas a tornar visível a operação necropolítica realizada pelo governo mexicano”, expondo o fato de que em torno de 26.000 pessoas desapareceram no México (Campoy, 2015).

Várias ações globais ocorreram, deliberadamente, durante o 1º de novembro, o Dia dos Mortos no México, no qual, através de rituais, que combinam aspetos cristãos e pagãos, os vivos invocam memórias de parentes mortos. Nesse dia, próximo ao MACBA (Museu de Arte Contemporânea de Barcelona), foi organizado e realizado, um *siluetazo* pelos alunos desaparecidos. A ação foi um *reenactment* deliberado do *siluetazo* argentino. O princípio de *poner el cuerpo*, como molde para as silhuetas serem traçadas, foi mantido, numa ação, em que mais de cem pessoas participaram, incluindo investigadores e artistas como Nancy Garín, Daniela Ortiz e Paul Preciado (Vega, 2014). Nesse gesto coletivo, a solidariedade do seio da família tradicional do feriado cristão, foi substituída pelo gesto coletivo, no qual, uma multidão de corpos, coopera na construção de um memorial efêmero.

Nos últimos anos, o *siluetazo* tem sido apropriado pelo movimento feminista na América Latina, como forma de protesto contra os desaparecimentos sistemáticos de mulheres provocados pelos feminicídios. Em 2014, na cidade argentina de Salta, um grupo de mulheres autoconvocadas, organizou um *siluetazo*, como forma de sinalizar que na região, ocorriam o maior número de femi-



necicídios do país. Em Buenos Aires, forma-se o grupo *Siluetazo contra los Femicidios y Travesticidios*, que é ativado a 3 de junho de 2016, durante a marcha de protesto organizada pelas *Ni Una Menos*.

A silhueta, tem-se consolidado enquanto forma memorial, não só através da construção de monumentos e memoriais oficiais, mas também, através de gestos coreográficos como o *siluetazo*, que coloca em movimento as corporalidades, no sentido da cooperação na construção de formas memoriais, aparentemente efêmeras. Esta efemeridade das silhuetas, traçadas em papel, cartão ou em giz, no asfalto das ruas cortadas ao trânsito, requer a sua reativação e repetição, encarnando o caráter não fixo, performativo e em movimento, da própria memória. Um olhar sobre passado recomposto a partir do presente. Como se para não esquecer, não bastasse olhar para um monumento ou evocar imagens mentais, mas fosse necessário ativar a ação, no sentido de uma construção, em tempo real, que ao ser coletiva e reiterativa, ganha contornos rituais, ao mesmo tempo, que cria um espaço para a aparição do imprevisto e do incontrolável. A própria efemeridade das silhuetas no *siluetazo*, não deixa de ser ambivalente, precisamente porque o seu *reenactment* ou reconstituição, em distintos momentos, contextos, por distintas causas e através de distintas corporalidades, demonstra a sua capacidade de criar um arquivo vivo, encarnado num ato vital como sugere Schneider: “Entering, or reenacting, an event or a set of acts (acts of art or acts of war) from a critical direction, a different temporal angle, may be, as Rich suggests, an act of survival, of keeping alive as passing on.” (2001, Schneider, p.7). A noção de impulso, para usar o termo de Hal Foster (2004), de retorno de um arquivo que reincorpora e reatualiza aspetos do passado, está relacionada com a sobrevivência, no sentido da expressão coletiva do intolerável, que deste modo, deixa de ser reprimida e internalizada. Ironia trágica que um arquivo que se fixa nos ossos (Schneider, 2001), seja ativado precisamente pela ausência dos corpos. Esta reativação continuada do arquivo em movimento de silhuetas, levada a cabo pelas múltiplas apropriações do *siluetazo* ao longo dos anos, tem também implicações políticas, ao apagar noções convencionais de autoria e propriedade, como chama a atenção Lepecki em relação aos *reenactments* na dança (Lepecki, 2010, p.35). Este *will to archive* (Lepecki, 2010) do *Siluetazo*, terá em comum, com as recentes tendências de *reenactment* na dança teatral, não o desejo de historicizar, romantizar ou celebrar o passado, mas antes de encarnar, desde o presente e das suas conjunturas situadas, aquilo que do passado permanece traumático no aqui e agora. Precisamente porque quando existe trauma, o presente, não é apenas o presente.

For “survival,” to use Rich’s word, may be a critical mode of remaining, as well as a mode of remaining critical: passing on, staying alive, in order to pass on the past as past, not, indeed, as (only) present. Never (only) present. (Cvejić, 2015,p.7).

Neste caso, o passado, vivido desde o presente, através do trauma, refere-se aos desaparecimentos forçados e violentos, que atravessam a passagem dos humanos pelo planeta. A insistência em retornar do *Siluetazo*, estará assim relacionada com a transmissão da memória traumática (Taylor, 2003, p.50), como forma de construção de uma memória cultural, através da qual, memórias coletivas e pessoais, são resignificadas nas margens dos discursos históricos hegemônicos, produzindo significados culturais insurgentes: “I use the term ‘cultural memory’ to define memory that is shared outside the avenues of formal historical discourse yet is entangled with cultural products and imbued with cultural meaning.” (Sturken, 2004, p.3).

Enquanto construção coletiva de memória, a silhueta parece constituir-se, como mediação eficaz, nas suas dimensões políticas, mas também poéticas. Tanto na visibilidade e mobilização de demandas pelo direito à vida daquelas corporalidades subalternizadas que foram e continuam a ser alvo de desaparecimento forçada e violenta, como na evocação poética dos contrastes e mistérios da condição humana.

### III. 4.2. *El Siluetazo*

#### III. 4.2.1. Silhuetas que nos olham

“Benjamin is here, he says: when you feel a gaze directed to you, even behind your back, you return it (!). the expectation that what you look at, looks back at you, provides the aura, the latter is supposed to be in decay in recent times, together with the cultic ....” (Eagleton, 1981 p.37)

Em 24 de março de 2004, dias antes do presidente argentino Néstor Kirchner, levar a cabo um discurso altamente simbólico e de pedido de perdão, na antiga ESMA (Escola de Mecânica da Marinha), futuro Museu da Memória de Buenos Aires, onde esteve ativo, um dos mais brutais centros de tortura durante a última ditadura cívico militar, silhuetas humanas em tamanho real, foram instaladas nas barras da entrada do edifício por parentes, artistas e organizações de defesa dos direitos humanos. Os desaparecidos tinham retornado à Argentina pós-autoritária: “não mais como traços invisíveis que assombravam a vida, mas como ausências reconhecidas.” (Druliolle, 2009, p.77). As silhuetas tornaram-se numa espécie de guardiões da memória e um símbolo dos direitos

humanos. Esse ato, tratou-se de uma evocação deliberada do evento que ficou conhecido por *Siluetazo*, quando, pela primeira vez, no início da década de 80, silhuetas fantasmagóricas invadiram o espaço público em Buenos Aires, num protesto mudo, reivindicando o retorno dos desaparecidos.

O *Siluetazo* constitui um gesto que teve origem no campo da arte, mas que se expandiu, anonimamente, na arena social. As múltiplas implicações desse evento estético e político, foram quase esquecidas e praticamente não foram estudadas até que Ana Longoni e Gustavo Bruzzone, editaram o livro *El Siluetazo* em 2008. O livro é uma compilação de imagens, documentos, testemunhos e ensaios de diferentes autores, articulado como um conjunto contingente de pontos de vista múltiplos, fragmentários e conflituosos, tal como a própria memória (Longoni e Bruzzone, 2008, p.11).

Em 1982, três artistas e professores que partilhavam estúdio de trabalho, Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores e Guillermo Kexel, confluíram no desejo de levar a cabo um trabalho coletivo que pudesse representar a grande quantidade de corpos desaparecidos. A ideia passava por criar 30.000 silhuetas humanas em tamanho real. A inspiração partiu de um trabalho do artista polaco Jerzy Skapski, publicado na revista da UNESCO em 1978, um poster que representava o genocídio nazi em Auschwitz. A imagem de Skapski era composta por 24 filas de silhuetas. Outra influência, provém do exílio latino-americano na Europa, em particular a AIDA (Associação Internacional de Artistas de Defesa Vítimas de Desaparecimentos no Mundo), fundada em Paris em 1979, faz uma série de bandeiras e faixas para uso em marchas e eventos públicos, nas quais apareciam bustos sem rosto e conjuntos de silhuetas (Longoni e Bruzzone, 2008, pp. 27-28). A ideia do trio de artistas, foi inicialmente projetada para o contexto artístico, mas vários aspetos a tornaram impraticável: o risco associado à assinatura autoral num contexto de ditadura, a quantidade de pessoas necessárias para realizar a obra, os altos custos de produção, bem como as grandes dimensões de espaço necessário para a realização e exibição da obra (Longoni e Bruzzone, 2008, p.27). É então, que os artistas decidem propor a iniciativa às *Madres de Plaza de Mayo*, que assentem na integração dessa prática coletiva, na terceira marcha da resistência. Todavia, não sem um conjunto de condições: nenhuma silhueta deveria ter qualquer tipo de identificação, pois as listas de desaparecidos eram imprecisas, e sobretudo, que nenhuma silhueta fosse exposta horizontalmente, o que poderia sugerir a analogia de morte (à semelhança dos contornos de giz feitos pela polícia nas cenas do crime), pois a reivindicação mais importante nesse momento, era a da aparição com vida (Longoni e Bruzzone, 2008, pp.34-35).

A 21 de setembro de 1983, nos últimos dias da ditadura, durante a marcha organizada pelas *Madres*, uma manifestação de protesto, começa a mobilizar-se em direção à Plaza de Mayo, que vai ganhando progressivamente um contexto visual perturbador: centenas de corpos em silhuetas de papel, à escala humana, são colados verticalmente nas paredes da Catedral, do Cabildo e da Casa do Governo, edifícios que circundam a praça: “Uma multidão fantasmagórica prolifera e observa ereta, desafiando os vivos. Os agentes policiais estão confusos. Ninguém sabe a origem, nem pode prever o uso desse recurso.” (Expósito, 2009, p.3). No dia seguinte, no jornal, aparece a inquietante frase: *Las siluetas nos miran*, enquanto os manifestantes eram fortemente ameaçados pelas forças da autoridade. Tornava-se impossível negar o terror da ditadura, como se tivesse sido necessária a confrontação com os ausentes, através da materialização que o *siluetazo* facilitou, para que se deixasse de continuar a negar coletivamente, por ação do medo, os acontecimentos brutais que se desenrolavam de forma oculta e não assumida por parte das forças do Estado.

#### III. 4.2.2. A Silhueta Socializada

“Na sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens.” (Benjamin, 2006, p.172)

Rapidamente o processo de produção das silhuetas foi assimilado, apropriado e socializado de forma espontânea, o que deu origem a siluetazos simultâneos e sucessivos, em várias partes da cidade e do país, principalmente nas marchas, nas quais, as silhuetas ganharam movimento ao deslocarem-se diante dos corpos dos caminhantes: “Depois daquele 21 de Setembro de 1983, foram repetidas silhuetas de adesivos no centro de Buenos Aires, em bairros e cidades mais distantes do país” (Longoni e Bruzzone in ES, 2008, p.51). Os artistas organizadores da proposta inicial, levaram para a praça, o material necessário à execução da obra: rolos de papel, várias tintas, sprays, pincéis e cerca de 1500 silhuetas já realizadas, além de moldes, que criariam uma imagem uniforme, porém o processo de produção coletiva resistiu a qualquer tipo de homogeneidade (Longoni e Bruzzone, 2008, p.29). Apesar da decisão prévia, tomada pelas Mães e os artistas, de não identificar as silhuetas, muitos participantes, escreveram espontaneamente o nome e a data do desaparecimento dos seus entes queridos, cobriram as silhuetas com frases, desenhos etc.: “Um manifestante impactado pelo que estava acontecendo começou a colar corações vermelhos nas silhuetas ao redor da praça”. (Longoni e Bruzzone em ES, 2008, p.30). Deste modo, ía aparecendo, progressivamente,

uma multidão de silhuetas com identidades precisas (nome, idade, profissão) e características singulares (olhos, nariz, boca). É então, que as *Madres*, decidem que crianças e mulheres grávidas também deveriam ser representadas: “Então Aguerreberry colocou uma almofada no abdômen de Kexel e traçou seu perfil de silhueta” (Longoni e Bruzzone em ES, 2008, p.29). Convém salientar que os manifestantes não tinham qualquer consciência artística de sua ação, transformavam a realidade esteticamente, com um propósito político de denuncia da violência intolerável, como afirma Flores, um dos artistas iniciadores.

A mim parece-me fantástico que neste caso, o estético e o político foram uma só coisa, aconteceram tantas coisas que escapam à nossa escolha de decidir se foi um feito artístico ou não. Houve uma socialização de tudo, das ideias e da técnica, impossível sem a participação dos outros.” (Flores, 2008, p.85).

É por essa razão, que o historiador Roberto Amigo Cerisola, descreve a silhueta como uma “ação estética de práxis política” (Amigo Cerisola, 1995, p.12). Esse gesto coletivo, diluiu a sua origem artística, na medida em que o recurso, o meio, que o grupo de artistas disponibiliza aos manifestantes, a silhueta, se caracteriza por uma implementação clara e relativamente simples e, portanto, oferece a possibilidade de ser apropriada, modificada e ressignificada, tornando-se assim numa poderosa ferramenta de construção de imagem e visualidade ao serviço de um movimento social insurgente.

### III. 4.2.3. Siluetazo enquanto Dispositivo Contra Visual e Decoreográfico

Nicholas Mirzoeff (2011), leva a cabo uma crítica da modernidade com base na distinção entre visualidade, ou seja, os mecanismos através dos quais a autoridade se autoriza a si mesma, e a contravisualidade, ou o que o autor chama de “the right to look”, que seria o que confronta a autoridade, através da construção da realidade, imaginando e afirmando uma alternativa.

It is the performative claim of a right to look where none technically exists that puts a countervisuality into play. Like visibility, it interfaces formal and historical aspects. The right in the right to look contests first the right to property in another person by insisting on the irreducible autonomy of all persons, prior to all law. (Mirzoeff, 2011, p.7).

Nesse sentido, o *Siluetazo*, pode ser considerado uma forma de contra visualidade, pois atua em desacordo com a ordem autoritária, que faz desaparecer corpos impunemente, usando a imagem da silhueta para evocar e reivindicar a forma mais básica de autonomia, a própria vida: “I am using the phrase the right to look rather than a form based on freedom or liberty to insist on my claim to an autonomy based on one of its first principles: the right to existence.” (Mirzoeff, 2011, p.6). À contra visualidade das silhuetas, no *Siluetazo*, acrescentamos a sua dimensão decorográfica, presente no modo cooperativo de produção, através do qual, os corpos se reúnem em solidariedade num mesmo gesto, movidos pelo amor aos outros:

The right to look is not about merely seeing. It begins at a personal level with the look into someone else’s eyes to express friendship, solidarity or love. That look must be mutual, each inventing the other, or it fails. As such, it is unrepresentable. The right to look claims autonomy, not individualism or voyeurism, but the claim to a political subjectivity and collectivity. (Mirzoeff, 2011, p. 2).

Marcelo Expósito (2009), situa o *Siluetazo*, como um evento importante entre dois momentos históricos dos ativismos artísticos: o ciclo revolucionário de 68, e o atual ciclo de conflitos. Quanto ao primeiro, o *Siluetazo* seria influenciado ou antecipado por projetos de auto emancipação coletiva, como a pedagogia dos oprimidos de Paulo Freire, o teatro dos oprimidos de Augusto Boal, na apropriação pelo teatro brechtiano argentino, Grupo Octubre, bem como o projeto *Tucumán Arde*, que como vimos, era composto por um grupo de artistas, jornalistas e sociólogos de Buenos Aires e Rosario, que em pleno 1968, provocou a arte oficial, reivindicando a expressão artística como atividade crítica e questionando os dispositivos representacionais convencionais. Quanto ao segundo momento, no qual os ativismos artísticos parecem ressurgir, o evento do *siluetazo*, parece avançar experiências de manifestações estético políticas presentes em fenômenos recentes como a Primavera Árabe em 2010, o movimento Occupy Wall Street em 2011, ou mesmo a acampada no Rossio em 2011, propondo uma abordagem da arte como prática social cooperativa, através da qual, ferramentas para a imaginação política, são partilhadas e transformadas através de coletivos anônimos.

Definitivamente, um cruzamento emblemático entre arte, política e ativismo, que marca uma época e aponta para um certo tipo de práticas colaborativas que reconquistam as noções autoria, produção e circulação nas práticas político artísticas dos nossos tempos. (Expósito em ES, 2009, p. 2).

Salientamos a forma de ocupação do espaço avançada pelo *Siluetazo*, que podemos considerar uma ocupação efémera, premonitória das ocupações que mencionámos. Já não se trata de irromper, atravessando o espaço público, mas de ocupá-lo e ressignificá-lo, num gesto de reapropriação e profanação, devolvendo-o ao uso comum das corporalidades. Neste sentido, exploraremos os contributos deste dispositivo contra visual e coreográfico, no entrelaçamento das práticas estéticas e políticas.

O principal procedimento para a produção da silhueta, consistia em que um manifestante se deitasse numa folha de papel, enquanto outro, delineava a sua silhueta com tinta ou marcador, embora também coexistissem outras formas, como o uso de moldes. Essa ação de colocar o corpo, *poner el cuerpo*, expressão popularizada pelos movimentos sociais locais, para assinalar a implicação numa ação concreta encarnada, carrega uma ambiguidade intrínseca: tomar o lugar do ausente, é aceitar que qualquer um dos presentes poderia ter tido um destino semelhante, ao mesmo tempo que, de forma simbólica e poética, se restitui o corpo ao desaparecido. Hans Ulrich Gumbrecht, fala da produção da presença que “aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais o impacto que os objetos presentes têm no corpo humano é sendo iniciado ou intensificado” (Gumbrecht, 2004, XIII). A mediação facilitada pela silhueta usada no *Siluetazo*, pode ser entendida enquanto contra dispositivo que permite uma oscilação entre os efeitos do significado, relacionados tanto à interpretação, quanto aos efeitos da presença, os quais “apelam exclusivamente aos sentidos” (Gumbrecht, 2004, XV), aos efeitos produzidos nas corporalidades portanto.

Roberto Esposito, no seu trabalho sobre biopolítica, distancia-se da dialética do comum e do individual devido aos efeitos paradoxais que produz, em que o comum acaba por se tornar outra forma identitária. “O comum é definido exatamente através de suas expressões antónimas : o que é comum é o que une a propriedade étnica, territorial e espiritual de cada um de seus membros”(Esposito, em ES, 2010, p.4). Para Esposito, a comunidade parece próxima ao seu sentido etimológico de *cum munus*, *cum* que significa grupo de pessoas e *munus*, que oferecem algo.

All of the munus is projected onto the transitive act of giving. It doesn't by any means imply the stability of a possession and even less the acquisitive dynamic of something earned, but loss, subtraction, transfer. It is a "pledge" or a "tribute" that one pays in an obligatory form. (Esposito, 2010, p.5).

No *siluetazo*, a comunidade é feita, no sentido proposto por Roberto Esposito, através de uma espécie de imperativo ético de colocar o corpo, através da dádiva de presença esvaziada de identidade, de alguém que se oferece como molde vivo, para que outro desene o seu contorno. O

corpo desaparecido é devolvido, tanto por transferência, quanto por perda da identidade individual, que aparece também relacionada com a componente ritualística e aurática deste acontecimento.

A efetiva socialização dos meios de produção artística no *Siluetazo*, indica uma erradicação radical da categoria moderna da arte como objeto de pura contemplação. Mas também a recuperação artística de uma dimensão mágico-religiosa que a modernidade teria despojado, devolvendo a carga aurática à imagem em seu valor milagroso e prodigioso. (Longoni e Bruzzone em ES, 2008, pp.34-35).

A silhueta, torna-se assim, parte de um sistema complexo de relações, que inclui a representação simbólica do desaparecido, mas vai além desta, ao propor uma forma de reconstrução das próprias relações sociais, a qual inclui, dimensões ritualísticas e auráticas. Não representa a co-operação, é a ação de cooperação encarnada, a contrapelo de lógicas de dominação que procuram individualizar, através da intimidação, do medo e da opressão, submetendo as formas de interação social a modos hierárquicos e autoritários de organização.

Para Jacques Rancière (2004), a estética e a política, são formas de organizar o sensível, de tornar visível e de construir a realidade. A resistência, nesse sentido, aparece ligada à criação de fissuras no tecido do que é pensável, passível de ser dito ou não, o que é visível ou invisibilizado. Na perspectiva da prática proposta pelo *siluetazo*, abrem-se fissuras, além da expressão de indignação e do intolerável, através do encontro cooperativo entre corporalidades, criando espaço para afetos, desejos e desacordos que escapam às ordenações totalizantes do comum.

As a matter of fact, political art cannot work in the simple form of a meaningful spectacle that would lead to an awareness of the state of the world. Suitable political art would ensure, at one and the same time, the production of a double effect: the readability of a political signification and a sensible or perceptual shock caused, conversely, by the uncanny, by that which resists signification. (Rancière, 2004, p.73).

É importante lembrar, que o *Siluetazo*, não foi concebido como uma ação, com a agenda de disseminar na consciência social um comportamento prescrito que deveria mobilizar o corpo numa determinada direção, nem se projetou, como a associação da arte na vida enquanto realização vanguardista. O que o gesto dos artistas fez, em cooperação com as *Madres*, foi disponibilizar uma ferramenta visual potente, num terreno experimental comum, abrindo uma territorialidade social múltipla e dissensual, ocupada por uma multidão de corpos, estados de ser, sentimentos, interpre-



tações, abordagens e perspectivas. Não foi uma mera participação numa iniciativa pré-estabelecida. Os estereótipos sociais do artista, ativista e participante, foram liquefeitos num projeto comum, transformando-os em criadores de um imaginário coletivo e público. Embora emergisse desde o campo artístico, em combinação com o movimento pelos direitos humanos liderado pelas *Madres*, a dimensão irruptiva e disruptiva do *Siluetazo*, estava longe de poder ser previsível e controlável. Consideramos que em grande parte, terá sido essa imprevisibilidade e imponderabilidade, que marcou a sua singularidade e potência, levando à possibilidade, nunca garantida à priori, da intersecção potente entre as práticas dos movimentos sociais e as práticas artísticas, sendo a primeira, caracterizada pelo uso do espaço público pelas causas sociais, e a segunda, marcado pela experimentação, através de processos abertos: “At the heart of what I call aesthetic regime of art is the loss of any determinate relation between its sensible presence and the effects that will be its natural end.” (Rancière, 2007, p.259). Mais que analisar a vertente simbólica e poética da silhueta, interessa-nos aqui analisar, o que é que o *Siluetazo*, enquanto dispositivo contra visual e decoreográfico, produz na sua construção coletiva de laços entre corporalidades. Por um lado, devolve o espaço público aos corpos, num gesto de profanação, ressignificando, recompondo e decoreografando, uma territorialidade social, fortemente regrada e reprimida em tempos de ditadura, através de uma mediação, que permite a distribuição e divisão da ação, de forma horizontal, espontânea e cooperativa. Um dos principais atributos do *siluetazo*, reside na possibilidade de ser apropriado e multiplicado, devido aos escassos meios necessários para a sua realização, bem como, à facilidade de execução de uma técnica simples, que permite que seja facilmente usada por multitudes em conjunturas distintas. O *Siluetazo* é também exemplo, da atitude de uma classe média/alta que tem acesso a instrumentos técnicos, teóricos e conceptuais, mas que em vez de os colocar ao serviço do capital, dos mercados, incluindo o da arte, os desloca, colocando-os ao serviço dos movimentos sociais. O *Siluetazo*, move a prática artística, para o campo da transmissão de um sistema expressivo, sugerindo que o gesto estético, pode consistir na capacidade de universalizar a partir do singular, oferecendo uma forma comum, ao que de outra forma seria reduzido a experiências pessoais, diz Kexel, um dos iniciadores do gesto: “Como artistas e docentes estivemos funcionando como transmissores de um mecanismo de expressão, se se quiser tomar aquilo como um acontecimento artístico, artistas foram todos os que fizeram as silhuetas e as colaram.” (Longoni e Bruzzone em ES, 2008, 76).

O *Siluetazo* aparece assim, como gesto fronteiro, como a concretização, necessariamente parcial e situada, da utopia vanguardista de dissolução das fronteiras arte/vida, mas também,

como gesto decolonial, ao não separar esferas, que no passado estiveram unidas: a estética, a vida cotidiana e a política, como ilustra, de forma simples e eloquente Julio Flores.

Várias vezes nos propuseram expor as silhuetas, mas por si mesmas não funcionam, ficam coisificadas, tão coisificadas como quanto uma anfora quechua que era usada para o cotidiano é separada do seu contexto e posta no mundo dentro de uma vitrine fechada. (Longoni e Bruzzone em ES, 2008, p.80).

A silhueta é parte de um mecanismo complexo, que inclui o simbólico e poético, mas exceto dessas dimensões, propondo uma espécie de técnica para a reconstrução do vínculo social, não representa a cooperação, é o movimento da cooperação em si mesmo, por contraste às lógicas de dominação, que procuram precisamente dividir, individualizar e submeter as formas de interação social a modos de organização hierárquicos e autoritários. Aqui os espaços de produção e exposição coincidem, tornando meios e fins, indissociáveis. Não se tratou unicamente de produzir e expor silhuetas, mas também, dos encontros imprevistos que aconteceram ao longo do processo.

#### III. 4.2.4. Enredos Coreopolíticos, Macro e Micropolíticos no *Siluetazo*

“Here again, therefore, technical progress is, for the author as producer, the basis of his political progress. In other words, intellectual production cannot become politically useful until the separate spheres of competence to which, according to the bourgeois view, the process of intellectual production owes its order, have been surmounted; more precisely, the barriers of competence must be broken down by each of the productive forces they were created to separate, acting in concert.” (Benjamin, Bostock, & Mitchell, 1998, p.95)

O *Siluetazo* argentino do início dos anos 80, foi um acontecimento capaz de articular a força emocional do encontro entre corporalidades insurgentes, com a representação contra visual, resultando na produção da presença de um corpo coletivo, simultaneamente fantasmático, real, vulnerável e insurgente. Ao propor uma maneira de levar a cabo o encontro, abriram-se fissuras que produziram inovações estéticas e processuais nas fronteiras da arte e do ativismo. Movendo-se para além da representação, devolve o espaço público às corporalidades, redefinindo e explorando a territorialidade social por meio de uma prática coletiva que possibilita a distribuição de papéis e ações de maneira horizontal, espontânea e cooperativa. Aqui a ênfase recai na prática e nos seus efeitos e não nos autores e nos objetos produzidos. Na linha de pensamento de Benjamin, o *Siluetazo*, coloca no centro, os modos de produção, criando um gesto que co-imagina maneiras de po-

*ner el cuerpo* no mundo. A partir deste exemplo, podemos pensar as práticas artísticas enquanto produtoras de modos de transmissão e organização, ou seja, enquanto produtoras de subjetividades e corporalidades. Ao desbordar o enquadramento artístico, sem abandonar os instrumentos e técnicas desenvolvidas na fase especulativa e de laboratório, o *Siluetazo* coloca-os ao serviço da produção social, ao propor uma forma de reorganizar a “reorganização nacional” da ditadura militar. Inclui dissensus e oposição, mas vai para além, usando a potência expressiva que escapa ao modelo dual e linear poder/contrapoder da macropolítica.

O *Siluetazo*, pode ser inscrito, numa longa linha do uso da silhueta, ecoando as dimensões rituais, atribuídas a uma ação reiterada e ao uso do corpo na produção de imagens e visualidade, que podem ser rastreadas até as impressões das mãos do paleolítico ou evocando os perfis de retrato do século XIX, como meio de representação popular, fácil de produzir e de custo reduzido. O *Siluetazo* partilha no uso da silhueta por Kara Walker ou Boltanski, no contexto da arte contemporânea, tanto a postura crítica com o objetivo de denunciar tragédias sociais, quanto a imagem poética, facilitada pelo uso ambivalente, na evocação de uma presença ausente que proporciona a silhueta enquanto dispositivo. O *Siluetazo*, transforma o que é tradicionalmente entendido como comunicação política, operando simultaneamente nas esferas do sensível, do poético, da micropolítica e nas esferas das demandas da macropolítica dos movimentos sociais. O *Siluetazo* interrompe as formas convencionais de comunicação das marchas, através da criação de efeito de estranho-familiar, através do qual, a ativação de uma imaginação-transformadora-sanadora pode emergir. Por um lado, a silhueta é uma poderosa síntese da figura humana, reconhecível por todos (para além das diferenças de raça, classe e género), e situada no contexto de desaparecimentos massivos, portadora de uma mensagem contundente. Por outro lado, a sua multiplicação e a sua fragilidade, afinal são só finas folhas de papel e não manifestantes munidos de pedras ou gritos ameaçadores de protesto, desconcerta profundamente as autoridades. Paralisados, ficam sem saber como reagir, pois esse acontecimento, desloca fronteiras entre esferas, confundindo repertórios relacionais. Em resposta à separação forçada e violenta; união cooperativa, sensível e poética. Paradoxalmente, são as ausências que instigam a ação coletiva, que através da co-presença e cooperação entre corporalidades, produz um evento que vai para além do indivíduo.

Transindividuality happens in the situation in which the individual suspends the function of its (interindividual) relations to the others, or, in other words, disindividualizes itself by putting itself into question, by forcing itself to become aware of what in itself is more-than-individual. That is, when it

actualizes the excess of preindividual nature that endows it with the capacity to go beyond itself, and test what it can do insofar as it is not alone. (Cvejić, 2016, pp.6-7).

Em termos decoreográficos, no *Siluetazo*, a composição é coletiva e construída a partir das contingências e imprevisibilidades dos encontros. Aqui, a composição, ocorre não pelo somatório de identidades fixas, mas num processo, através do qual, se constituem novas identidades que se alteram mutuamente. Isto é evidente, na forma como a ideia inicial dos artistas é transformada pelas demandas das mães, num primeiro momento, e posteriormente, pelos próprios manifestantes, que se apropriam da proposta, criando as suas próprias interpretações e intervenções, sem se colocar sob a autoridade dos iniciadores.

O contorno do corpo, é ao mesmo tempo, o que torna a reconstituição de uma silhueta humana que parece combinar com os corpos, presente e ausente, numa espécie de malha entrelaçada de diferentes dimensões de temporais e espaciais, possivelmente aquilo a que Esposito chama de terceira pessoa.

It refers to something, or even to someone but to a someone who is not recognizable as this specific person, either because it does not refer to anyone at all or because it can be extended to everyone. One might say that it is situated precisely at the point of intersection between no one and anyone: either it is not a person at all, or it is every person. In reality is both at the same time. (Esposito, 2012, p.107).

As silhuetas continuam a ser um vestígio reconhecível e um código partilhado na denúncia da existência de 30.000 desaparecidos na Argentina, mas também uma forma memorial mais ampla. Um recurso que é renovado e ressignificado pelo seu uso continuado e decoreográfico contra o esquecimento e a persistência da repressão, como é o caso dos desaparecimentos por feminicídio. O *Siluetazo* argentino contém um fractal da história, disponível para ser ativado a través das ressonâncias disponíveis para ser consteladas em relação às formas de vida atuais e suas ameaças, em conformidade com as linhas sugeridas por Benjamin durante as turbulências do século passado: “Articular lo que es pasado no significa reconocer *cómo fue realmente*. Significa tomar el control de un recuerdo, ya que parpadea en un momento de peligro.” (Benjamin, 1989, p.130).

No *Siluetazo*, através da mediação oferecida pela silhueta, dispositivo ancestral, demonstra-se a possibilidade da criação de práticas estéticas fronteiriças, entre arte e a política, unindo micro e a macropolítica, abrindo horizontes para uma imaginação política criadora-transformadora-sana-

dora do tecido social fragmentado pela modernidade colonial. A silhueta aparece como meio, interface, limiar, entre o vivo (presente) e o não vivente (passado), colocando uma questão em aberto sobre futuro da humanidade. Na ambivalência causada pela dupla valência presença/ausência, a silhueta, interpela e questiona, com firmeza e vulnerabilidade, as formas relacionais, um grito silencioso e poético, por uma sensibilidade, coletividade, subjetividade e corporalidade políticas.

## CONCLUSÃO

A figura da Crise, foi-se tecendo enquanto impulso, pulsão e fio condutor, que atravessou a escrita desta dissertação, ajudando-nos a amparar e a ancorar o nosso processo, sem nunca o deixar assentar num estado<sup>77</sup> de equilíbrio apaziguador, antes instaurando estados de inquietação (trans)fronteiriça, em permanente movimento e transformação. Talvez, uma das formas de integrar o paradigma epistemológico ocidental, com saberes outros, passe por atravessar aquilo a que Silvia Rivera Cusicanqui (2018), chama de penumbra cognitiva, que para nós se relaciona, com a capacidade de acompanhar e de dar suporte, à coexistência de estados discordantes e heterógenos (pluriversos), que se manifestam através das corporalidades.

Sentipensamo-nos, mais próximas à tradição oral das contadoras de histórias, que nas sociedades pré-capitalistas, se reuniam em círculos para partilhar saberes, que do pensador solitário, que fala em nome próprio. Uma articulação do saber, nem como invenção, nem como descobrimento, mas como (re)conector de experiências diversas, imprevistas e imponderáveis, tal como a aproximação dos estudos coreográficos e de dança à decolonialidade e aos feminismos populares do sul. Um saber errático, (trans)fronteiriço, caleidoscópico, *abigarrado*<sup>78</sup>.

A escrita desta conclusão, situa-se num momento de grande instabilidade social, provocada pela crise da democracia liberal representativa na região andina de *Abya Yala*. Após o levantamento popular e indígena em outubro de 2019 no Equador, o qual fez recuar as políticas estatais de aumento de combustíveis, eclodem insurreições populares e dos povos originários no Chile e na Bolívia. A mais de um mês de confrontação violenta dos manifestantes chilenos com as forças militares do governo de Piñera, as demandas dos movimentos sociais por uma nova constituição e o abandono do modelo neoliberal de que foram cobaia<sup>79</sup>, parecem inamovíveis, frente a um panorama que repete a coreopólicia intolerável da ditadura de Pinochet: violações, mutilações (mais de 200 pessoas perderam um olho), novos campos de tortura, desaparecimentos... Este retorno brutal do

---

77 Nunca podemos deixar de notar as possíveis analogias, entre “estado”, como o conjunto de condições de um momento determinado ou condição física, e “Estado”, enquanto entidade geopolítica, que dispõe de dispositivos de ordenação do comum.

78 A palavra castelhana *abigarrado* diz respeito à coexistência de elementos muito diversos, sem que necessariamente se mantenha uma conexão entre eles, como uma manta de cores diversas que não combinam umas com as outras.

79 O Chile é considerado o berço e laboratório do sistema neoliberal. Em 1955, o reitor da Faculdade de Economia da Universidade Católica do Chile, Julio Chaná, assinou um acordo com a Agência Americana de Desenvolvimento Internacional (USAID), para que a Faculdade estabelecesse um vínculo académico com seu correspondente de Chicago, uma das instituições orientadas a desenvolver e disseminar as doutrinas que mais tarde seriam o suporte teórico do neoliberalismo. Devido a este acordo UC-Chicago, um grupo de pensamento económico, os chamados “chicago boys” foi formado no Chile cujas fórmulas marcaram a transformação económicas e políticas levadas a cabo pela ditadura militar de Pinochet (1973-1990).

trauma coletivo, esta repetição atroz, grita e interpela-nos, uma vez mais, de forma que se torna impossível não entender, que se bem, houve mudança de regimes políticos (das ditaduras da “operação condor”, para os estados democráticos), não existiu uma transformação dos modos coloniais de relação que se refletem no sistema de organização social.

Na Bolívia, em novembro do mesmo ano, um golpe de estado é levado a cabo pela ultra direita evangélica, após a “sugestão” da demissão do presidente Evo Morales<sup>80</sup> após as suspeitas de fraude eleitoral. O descontentamento de vários setores da sociedade boliviana, que inclui parte dos setores populares, insatisfeitos com a terceira candidatura à presidência por parte de Morales (após o referendo, no qual teria sido decidido, a não alteração da constituição, a qual prevê apenas dois mandatos consecutivos), terão sido apropriados pelas forças de direita evangelista. A esta insatisfação, somam-se as críticas do movimento feminista que, para além de acusar Morales de machismo e *caudillismo*<sup>81</sup>, revela como o presidente indígena, não conseguiu mudar a matriz do sistema capitalista, cedendo a políticas extrativistas, como por exemplo, ao aprovar em 2019, um decreto que autorizou a desagregação do bosque, em benefício da indústria de gado, fato que se relaciona com os incêndios na amazônia boliviana, poucos meses depois. Descontentamento dos setores de esquerda, que terá sido oportunamente apropriado pela extrema direita evangelista.

Ao longo do nosso estudo, fomos entendendo que pensar América é, antes de mais, tratar de entender o paradigma ocidental e a sua expansão global, em diferentes vagas e ao longo dos últimos cinco séculos. Neste sentido, sentipensar América, será antes de mais, sentipensar a Europa. O golpe de estado na Bolívia, apoiado pelo governo dos Estados Unidos de Donald Trump e pelo presidente brasileiro Jair Bolsonaro, é muito mais que um problema local da região andina, encontra-se relacionado com geopolíticas orientadas pelos interesses económicos do mundo global, uma vez que a Bolívia possui uma das maiores reservas de lítio do mundo (no deserto de Sal de Uyuni), mineral necessário no fabrico de dispositivos tecnológicos como os telemóveis e computadores portáteis. Em novembro de 2019, durante o ato de tomada de posse do governo autoproclamado, é queimada a Whiphala<sup>82</sup> e colocada a bíblia no palácio do governo num gesto profundamente sim-

---

80 Evo Morales (1959) é um político boliviano e ex-ativista "cocalero", presidente da Bolívia de 2006 a 2019. Considerado o primeiro presidente do país de proveniência indígena, o seu governo concentrou-se na implementação de políticas de esquerda, redução da pobreza e combate à influência dos Estados Unidos e empresas multinacionais na Bolívia. Socialista, é o chefe do partido Movimento pelo Socialismo (MAS).

81 O caudilismo é um fenómeno político e social que surgiu durante o século XIX na América Latina. Consiste na chegada de líderes carismáticos em cada país cuja maneira de chegar ao poder e chegar ao governo se baseava em mecanismos informais e difusos de reconhecimento da liderança pelas multidões, que depositavam no "líder" a expressão dos interesses dos definidos e a capacidade de resolver problemas comuns. O caudilismo foi fundamental para a ditadura e para as brigas entre os partidos políticos do século XIX

82 A *wiphala* é uma bandeira quadrangular de sete cores usada pelos povos indígenas da cordilheira dos Andes. Emblema do povo aimara-qhishwa por mais de 1000 anos, foi reconhecido como símbolo do Estado Plurinacional na Boli-

bólico: “bajaron la wiphala y subieron la biblia como en 1492”, é uma frase que circulou nas redes sociais dos movimentos insurgentes, como reconhecimento de um retorno. Porém, existirão diferenças, já não se trata da imposição do judaico cristianismo, hoje são as igrejas evangélicas que têm origem nas seitas norte-americanas, que apoiam governos neoliberais. Estas seitas, caracterizam-se por um pensamento ideológico profundamente maniqueísta, onde Bem e Mal, deus e o demônio, rico e pobre etc., são claramente identificados e classificados, justificando todo o tipo de exclusões e rejeições, acentuando, de forma ainda mais brutal, as cisões fundadoras das subjetividades ocidentais. Como demonstra Mouffe (2015), os antagonismos políticos da atualidade, seriam criados, como categorias morais, através das quais, as comunidades contemporâneas se constroem. Já não um antagonismo entre um “nós e eles”, da esquerda e a da direita, mas viveríamos hoje, numa luta entre o Bem e o Mal. Não podíamos estar mais longe de correntes de pensamento, como a Teologia da Libertação, trata-se aqui, de um cristianismo burguês, capitalista e neoliberal, racista, patriarcal, eclesiástico e empresarial, que exige repensar estratégias e modos críticos de resposta no que parece ser uma passagem do neoliberalismo para um neoliberalismo fascista, ao fundamentar-se na erradicação/dominação radical das dissidências (indígenas, mulheres, pobres, LGBTQ etc.). Neste sentido, o ódio não será simplesmente um sentimento individual, mas um dispositivo político, que opera por meio de uma lenta mas profunda inoculação nos (in)conscientes coletivos. Assim, parece-nos que os feminismos que estão a ser tecidos de formas tão prolíferas e vivas desde o sul do planeta, articulando corporalidades com territórios, exigindo-se ser cada vez mais, populares e decoloniais, isto é, construídos a partir de experiências dissidentes (indígenas, camponesas, precarizadas etc.), são inspiradores e conspiradores da construção de um outro paradigma. Ecoam o retorno do tempo, a *Pachakuti*, (que talvez possamos ousar traduzir interculturalmente como Crise), de um “mundo virado de cabeça para baixo” pela invasão colonial. Aqui, interrompemos o fluxo da nossa escrita, para assinalar que estamos conscientes, pelo menos até certo ponto, dos perigos da fetichização do indígena e das cosmovisões ancestrais, que parecem estar

---

via pela Constituição de 2008. O nome deriva da combinação de duas palavras da língua aimara: Wiphay (voz do triunfo) e laphaqi (fluindo ao vento de um objeto flexível). Mas a Wiphala é mais do que a bandeira andina, é a representação da própria filosofia ou melhor, comovisão andina, simbolizando a doutrina de Pachakama (ordem universal) e Pachamama (mãe terra) que formam espaço, tempo, energia e planeta. Na atualidade é também um símbolo de resistência e reivindicação na luta pelos direitos dos povos nativos americanos. Os quadrados que as compõem, mantêm uma proporção idêntica, simbolizando Igualdade e Unidade na diversidade dos povos andinos. As cores da bandeira (as mesmas originadas pela decomposição do raio de luz) representam diferentes aspetos. Vermelho: Mãe Terra e a expansão do povo andino no continente. Cor-de-laranja: sociedade e cultura, educação, saúde e medicina. Amarelo: energia e força, a prática coletivista da humanidade e solidariedade. Branco: o desenvolvimento da ciência e tecnologia, arte e trabalho intelectual. Verde: economia e produção andina, simboliza a riqueza natural. Azul: espaço cósmico e infinito, é a expressão dos sistemas astrais e dos seus efeitos naturais na Terra. Violeta: política e ideologia andinas, simboliza também a filosofia e o poder harmónico dos Andes.



tão em voga no pensamento crítico ocidental do momento. Neste sentido, assinalamos que é a partir das nossas viagens pelo sul e dos encontros e amizades que alimentamos com lugares, pessoas e práticas, que através de uma atitude intercultural, consideramos existirem proposições conceituais e práticas, desde esses paradigmas, que podem constituir contribuições na transformação do paradigma ocidental hegemónico.

Neste novo *Pachakuti*, neste retorno do tempo, após 500 anos de submissão aos modos patriarcais, será o regresso do feminino, não enquanto género, mas enquanto forma da sensibilidade, que (re)organizará o mundo. As raízes ocultas nas profundezas da terra húmida, *Pachamama* ou *Gaia*, tornam-se o “desde onde”, o lugar que relembra as formas de reprodução da vida e de reciprocidade que permitem uma forma de vida comum digna de ser vivida. Conjuros e ferramentas conceituais de uma politicidade feminina (Segato, 2016), que já não será utópica mas tópica, isto é, aplicada, através do toque, em peles de todas as cores, formas e texturas e orientada pelas contingências dos chãos que habita e constrói. Uma ética que recusa fixar-se em princípios fixos, rígidos e verticais, florescendo no gozo e no prazer da criação de articulações provisórias, especulativas (conjuros), em permanente reconstrução coletiva, a partir de práticas situadas desde o solo e desde as raízes, que nos informam, a cada momento, o que é necessário para o cuidado e preservação da vida. Tratar-se-á de ressignificar e politizar as práticas de cuidado e de reprodução da vida, que foram tornadas invisíveis e desvalorizadas pelo paradigma patriarcal. Nesse sentido, será necessário também, reaprender a escutar as vozes dos não humanos e a permitir-se ser prognosticados por elas.

Em língua aimará, passado diz-se, *Nayra*, que significa, olhos. Os olhos estão à frente, para ver onde damos os passos, para evitar tropeçar. A palavra que traduz futuro, é *Qhipa* e significa, nas costas. O que vemos adiante, será portanto, o passado. O passado entra pelos nossos olhos a cada instante, se ousarmos olhar com presença. Assim, para entender o presente e saber como agir, a cultura aimará encara o passado, onde tudo está à vista, e não perde tempo em projeções de futuro, onde tudo precisa ainda de ser visto. Existe aqui uma inversão da conceção metafórica do tempo, cujo o “anjo da história” de Walter Benjamin parece, misteriosamente, ecoar.

Se existe um legado das *Madres de Plaza de Mayo*, é o da resistência, através da duração e da persistência, de transformar a dor da separação forçada e do desaparecimento, em movimento de força criadora, que sana, restaura e nutre laços comunitários. Politizar a reprodução da vida (domesticada e ocultada pelo patriarcado), o prazer, o afeto e o cuidado coletivo, como antídotos ao ódio, do controlo colonial dos corpos-territórios, explorados e expropriados das suas potências vi-

tais, mas também das suas dimensões mágicas e espirituais. A figura da violação do corpo-território, dos corpos feminizados como fractal das apropriações e extrativismos do planeta, da *Pachamama*, ao longo dos séculos, parece-nos fundamental, assim como entender o ato de violação, enquanto estrutura relacional entre poderes diferenciais. Para Segato (2016), o ato da violação, nada terá a ver com a pulsão do desejo ou a libido sexual, será antes, um ato moralizador do exercício do poder, um gesto disciplinador das corporalidades. Nutrir uma imaginação criadora-sanadora-transformadora, recuperadora de imaginários perdidos, em vez do exercício da criatividade amnésica, tão facilmente apropriável pelo capital e pelos dispositivos modernos (indivíduo, autoria, mercado etc.). Alimentar uma amizade e espiritualidade políticas (Gago, 2018), da inclusão radical de uma dança do monstruoso (Kusch, 1953), incontrolável, como resposta às políticas evangélicas da salvação das almas e da sobreposição do bem sobre o mal. Diferentemente, a cosmovisão andina, convida à dança dos opostos complementares, que podem ser "por la buena" (Yanani), como a relação de uma perna com a outra, ou "por la mala", isto é, ser absolutamente inconciliáveis (Awqa), como o dia e a noite. Estes últimos, complementam-se, revezando-se, numa dança de contrastes. Nesta perspectiva, existe espaço e tempo, para as manifestações, tanto do fasto e como do nefasto. Pistas, rastros, vestígios de encontros, gestos, sensibilidades capazes de entrelaçar de forma dinâmica, parcial e provisória, micro e macropolítica.

Poderíamos ter escolhido escrever uma tese sobre danças "coloniais" e seus emaranhados de bastidores, tornados invisíveis pela matriz do poder patriarcal e respetivo ethos neoliberal de passagem do privilégio, ocultação dos mecanismos de poder, das "amizades" transacionais, reduzidas ao contacto produtivista, ao pequeno *lobby* e por aí vai. No entanto, preferimos não o fazer, e dirigir as forças de atenção, para movimentos que nascem desde outros lugares, talvez menos dissociados ou indiferentes, talvez menos, convenientemente esquecidos. E neste gesto de desprendimento coreográfico da própria vida, tratámos de procurar formas de imaginar-transformar-sanar as "feridas coloniais". Para tal, tomámos muito mate<sup>83</sup> num ritual diário, apropriámo-nos do catechismo rioplantense como língua à flor da pele, experimentámos modos e práticas artísticas, cami-

---

83 Infusão de ervas, muito popular na Argentina, tem origem na tradição ancestral das comunidades Guarani que tomavam mate em círculos ao redor de um fogo sagrado. A infusão possui propriedades antioxidantes e energizantes, a sua ingestão envolve a incorporação de vários benefícios ao bem estar do corpo. Para além disso, o mate tinha na cultura guarani, um papel social crucial uma vez que era objeto de culto e ritual, pois a erva mate era considerada um presente dos deuses, e beber a seiva de suas folhas seria como beber da própria selva. O mate servia ainda moeda de troca com outras sociedades pré-hispânicas, como os incas, os charrúas e os araucanos. Este legado que foi apropriado pelos colonizadores e transmitido de geração em geração, faz hoje parte do quotidiano da maior parte dos argentinos num rito social importante. Nesse ato, tão quotidiano de beber mate com colegas, amigos família e até mesmo com desconhecidos, a sabedoria antiga dos ancestrais é reativada: viver o círculo da vida que se abre à partilha à medida que vai circulando o mate entre todos e se bebe da mesma bombilla (palhinha de metal usada para sorver a infusão de mate).

nhamos pelas ruas de Buenos Aires em derivas e em marchas de protesto. Cumprimos com o destino mítico da viagem iniciática e solitária de mochila às costas pela América profunda. Conhecemos grandes montanhas que nos contaram segredos, pessoas de quem não entendíamos a língua e que nos falaram com gestos que são memória viva e transmitem saberes que não se dizem, não se escrevem, são um *apapacho*<sup>84</sup> de coração a coração. A frase: “La cabeza piensa donde los pies pisan, las manos pisan donde los pies pisan.”, encontrou-me num grafiti em Quito. Recordámos, chorámos e voltámos a chorar, vomitámos e, por fim, pudémos voltar a dançar.

Esta dissertação errante, não terminará tanto com a formulação de perguntas de “novas” questões, sugerida pela ética do problematizar do pensamento crítico ocidental. Cosmovisões não ocidentais, não estão interessadas em manter-se no plano especulativo da dança das ideias e das hipóteses, ocupa-os uma materialidade profundamente espiritual e política, interessa-lhes “simplesmente”, saber “como viver bem”, esa é a pergunta em aberto. Por outro lado, as respostas apontadas nesta tese, são situadas em contextos e casos específicos, que não podem ser desligados das próprias condições de experiência, intrincadas na conjuntura política, escapando, assim, às tentações de criar generalizações e universalizações perigosas. Talvez, “a revolução”, não passe, apenas, pela apropriação dos meios de produção, mas e sobretudo, pela revalorização dos meios de reprodução, isto é, dos modos de articular e praticar, no quotidiano, as corporalidades, os afetos, o desejo, a sexualidade, a imaginação e o imaginário. Há que dar respostas sim, posicionar-se a todo o momento, estar atento, sensível e vulnerável, ter a corporalidade atravessada por uma bússola ética tenaz, que dê impulso a responder, de forma necessariamente parcial, provisória e contingente, mas profundamente ancorada num chão, gesto que requer um acesso profundo e não linear a múltiplas espacialidades e temporalidades.

A crise ativa os organismos a criar respostas, pois as estruturas que terão servido em dado momento, tornaram-se obsoletas, face aos desafios que a vida, força transpessoal em permanente movimento (ainda quando em repouso), requer. As desestruturações provocadas pelas crises, macro e micropolíticas, são oportunidades para reconstruir estruturas desde lugares diferentes, ao mesmo tempo, que os fantasmas conservadores do “mais vale mau conhecido que bom por conhecer”, insistem em assombrar durante processos onde a incerteza, a instabilidade, imprevisibilidade e o risco, são cruciais. Que poderão emprestar os movimentos sociais às práticas artísticas? Um conhecimento das histórias subalternizadas pela hegemonia, uma consciência sensível das injustiças e desigualdades sociais e a consequente responsabilidade (como capacidade criadora de respon-

---

84 Palavra de origem nahuatl que significa abraçar com a alma.

der), que implica tomadas de posição e ação. Que poderão as práticas artísticas emprestar aos movimentos sociais e às práticas políticas, senão o treino e a capacidade de escuta e de acompanhamento de um movimento indecível, sem apressar-se a dar respostas de alívio rápido e certeza, que apenas reproduzam as estruturas condicionadas pela colonialidade e os seus modos inconscientes e reativos? Porque a mera mudança, já todos a conhecemos, na polaridade, nas alternâncias da política partidária, entre uma ou a outra opção, a maldição do mal menor. Os tempos em que vivemos, parecem empurrar-nos na direção da necessidade e urgência, não de mudança, mas de transformação. Esta, requer uma mutação de estado, que não tem possibilidade de retorno às formas de percepção e aos enunciados anteriores. Neste sentido, uma transformação implicará, de certa forma, morte, paradoxalmente, para que a vida possa continuar, numa compostagem dos modos de sentir, perceber e estar. Recordar, é voltar a olhar as histórias, desde outros pontos de vista, questionando narrativas dominantes apoiadas em visões evolucionistas e patriarcias, como será o caso da própria teoria marxista. A nosso ver, um dos contributos dos movimentos insurgentes na Argentina, tem sido o de encontrar estratégias de contra dispositivos, nomeadamente a partir de práticas de ativismo artístico, que tornam visíveis e tangíveis, as continuidades entre desaparecimentos de formas relacionais de movimentos, desaparecimento de estruturas económicas e as histórias desaparecimento político.

Como se poderão manifestar práticas, dispositivos e proposições estético afetivas, de escuta, abertura e resiliência aplicadas aos movimentos sociais insurgentes? Quiçá, abrindo espaços e temporalidades não maniqueístas e de não exclusão radical, onde possamos permitir-nos experimentar, de formas, mais e menos lúdicas, um “estar sendo” de dissonâncias não pacificadas: da insurgência e digna raiva, ao cuidado coletivo, construindo redes e corporalidades pluriversas, por meio do prazer, da celebração e do humor, numa dança de movimentos que também necessitam de paragem para poder sentipensar e *corazonar* os sentidos que vão sendo dados pelo caminhar. Quiçá, através de processos de integração das múltiplas separações operadas pela matriz colonial, patriarcal, capitalista, neoliberal. Reconhecer violências, desigualdades e privilégios e, ao mesmo tempo, sair de lógicas de vitimismo, que drenam energias e apenas reiteram as formas e lugares hegemónicos de poder, ao serem posicionalidades, que confirmam o que nos dizem que não somos ou o que as nossas corporalidades não podemos. Dançar com os opostos, masculino e feminino, luzes e sombras, encarnar a contradição como energia explosiva e sutil, força vital, fecunda. Corporalidades que transformam o mundo, ao mesmo tempo que são recetáculos de misteriosos poderes que as excedem (Federici, 2017, 27 junho). E se os inconscientes estão condicionados pela

colonialidade moderna e patriarcal, nos inconscientes, se encontrará também, o acesso às memórias vivas da ancestralidade que nos foi negada. Recordar, passar pelo coração, uma vez mais, numa nova volta de espiral.

## BIBLIOGRAFIA

Achinte, A. (2014). Artistas Indígenas y Afrocolombianos entre las Memorias y las Cosmovisiones. Estéticas de la Re-Existencia. In Z. Palermo (Ed.), *El Arte LatinoAmericano en la Encrucijada Decolonial* (pp. 53–71). Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Signo.

Agamben, G. (2000). *Means Without End - Notes on Politics*. Minnesota, Unites States: Theory out of Bounds.

Agamben, G. (2009). *G. What is an Apparatus? and Other Essays*. Stanford, California, Unites States: Stanford University Press.

Agamben, G. (2010). *Profanantions*. New York, Unites States: Zero Books.

Alonso, R. (2003). *Vanguardas Argentinas*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Roja.

Amigo, R. (1995). Aparición con Vida. Las Siluetas de los Detenidos Desaparecidos. Razón y Revolución. *Razón y Revolución*, 1995(1), 1–32.

Arendt, H. (1961). *Between Past and Future; Six Exercises in Political Thought*. Nueva York, USA: The Viking Press.

Arendt, H. (1968). *The Human Condition*. Chicago, USA: University of Chicago Press.

ArteMA, C. A. (2018). *Vomite Todo Aqui*. Buenos Aires, Argentina: Milena Caserola.

Arias, P. (2018). *La Chakana del Corazonar: Desde las Espiritualidades y las Sabidurias Insurgentes de Abya Yala*. Cuenca, Ecuador: Universidad Politécnica Salesiana.

Austin, J. L. (1975). *How to do Things with Words*. Harvard, United States: Harvard University.

Banes, S. (1980). *Terpsichore in Sneakers: post-modern dance*. Boston, United States: Houghton Mifflin.

Benjamin, W. (1998). *Understanding Brecht*. London, England: Verso Books.

Benjamin, W. (1989). *Tesis de la Filosofia de la Historia*. Madrid, España: Taurus.

Benjamin, W. (2006). O Autor como Produtor. In J. Barrento (Ed.), *A Modernidade. Obras Escolhidas de Walter Benjamin* (pp. 271–293). Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim.

Benjamin, W. (2012). *O Anjo da História*. Lisboa, Portugal: Autêntica.

Benjamin, W. (2013). *Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. Porto Alegre, Brasil: L&Pm.

Bidaseca, K. (2018). Contra la Cultura de Femicidio, Yo Vomito. In C. ArteMA (Ed.), *Vomite Todo Aqui* (pp. 197–202). Buenos Aires, Argentina: Milena Caserola.

Brea, J.L. (2007). *Cultura RAM: Mutaciones de la Cultura en la Era de su Distribución Electrónica*. Barcelona, España: Gedisa.

Bürger, P. (1993). *Teoria da Vanguarda*. Lisboa. Editora Vega.

Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, USA: Routledge.

Butler, J. (2015). *Notes Toward a Performance Theory of Assembly*. Cambridge, Massachusetts and London, England, England USA: Harvard University Press.

Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar y Salir de la Modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Grijalbo.

Caspão, P. (2007). Stroboscopic Stutter: On the Not-Yet-Captured Ontological Condition of Limit-Attractions. *TDR*, 51(2), 136–156.

Castro-Gómez, S. (1998). *Teorías Sin Disciplina* (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate). Ciudad de México, México: Miguel Ángel Porrúa.

Chau, S. et al, (2019). *Otras formas de (Des)aprender Investigación Feminista en Tiempo de Violência, Resistência y Decolonialidad*. Bilbao, España: Hegoa.

Chillemi, A. (2014). *Libertad al Cuerpo - Entrevista de Maria Carmen Varela a Aurelia Chillemi*. não publicado, pp. 3–9.

Chillemi, A. (2016). *Danza Comunitaria y Desarrollo Social: Movimiento Poético del Encuentro*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones artesEscénicas.

Cooper Albright, A. (2017). Politics of Perception. In R. Kowal, G. Siegmund, & R. Martin (Eds.), *The Oxford Handbook of Dance and Politics* (pp. 103–120). London, England: Oxford University Press.

Cullen, C. (2007). Reconocer que Estamos - prólogo para la segunda edición de *Obras Completas de Rodolfo Kusch - Tomo I*. In Fundación Ross (Ed.), *Rodolfo Kusch. Obras completas. Tomo I* (pp. 22–25). Rosario, Argentina: Fundación Ross.

Cusicanqui, S. (2015). *Sociologia de la Imagen: Miradas Ch'íxi desde la História Andina*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.

Cusicanqui, S. (2018). *Un Mundo Ch'íxi es Posible. Ensayos desde un Presente en Crisis*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.

Cvejić, B. (2015). *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Dance and Performance*. London, United Kingdom: Palgrave Macmillan.



Cvejić, B. (2016). In States of Transindividuality. STATE STATE STATE. Vilnius, Lithuania: Standartu Spaustuve.

Danto, A. (2010). Después del Fin del Arte: El Arte Contemporáneo y el Linde de la Historia. Barcelona, España: Paidós.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1972). L'Anti-Oedipe: Capitalisme et Schizophrénie. Paris, France: Minuit.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1988). Mil Mesetas. Valencia, España: Pre-Textos.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1993). O que é a Filosofia? (2ª ed.). São Paulo, Brasil: Editora 34.

Derrida, J. (2001). Writing and Diference. London, United Kingdom: Taylor & Francis Group.

Dussel, E. (1996). Modernity, Eurocentrism, and Trans-Modernity: In Dialogue with Charles Taylor". In E. Mendieta (Ed.), The Underside of Modernity: Apel, Ricoeur, Rorty, Taylor, and the Philosophy of Liberation. (pp. 129–159). New Jersey, United States: Humanities P.

Dussel, E. (2000). Europa, Modernidad y Eurocentrismo. In CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Ed.), La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas (pp. 24–33). Buenos Aires, Argentina: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Druliolle, V. (n.d.). Silhouettes of the Disappeared: Memory, Justice and Human Rights in Post-authoritarian Argentina. Journal of Human Rights & Human Welfare, pp. 77–89.

Eagleton, T. (1981). Walter Benjamin, or, Towards a Revolutionary Criticism. London, United Kingdom: Verso.

Ellis, C. (2004). The Ethnographic I: A methodological Novel about Autoethnography. Walnut Creek - California, United States: AltaMira Press.

Escobar, A. (2014). Sentipensar con la Tierra. Nuevas lecturas sobre Desarrollo, Territorio y Diferencia. Medellín, Colombia: UNAULA.

Espinosa-Miñoso, Y. (n.d.). Una Crítica Descolonial a la Epistemología Feminista Crítica. El Cotidiano - Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, Marzo-Abril 2014 (184), 7–12.

Esposito, R. (2006). Totalitarism o Biopolitique. Tumultes,(26), 09–20.

Esposito, R. (2009). Immunitas. Protección y Negación de la vida. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.

Esposito, R. (2010). Bios. Biopolítica e Filosofia. Lisboa, Portugal: Edições 70.

Esposito, R. (2012a). Communitas - Origen y Destino de la Comunidad. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

Esposito, R. (2012b). El Dispositivo de la Persona. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

Esposito, R. (2012c). The Third Person. Politics of life and Philosophy of the Impersonal. Cambridge, United Kingdom: Polity.

Esposito et al, R. (2012). Conversations on Cinema. Cosenza, Italia: Luigi Pellegrini Editore.

Expósito, M. (2009). Siluetazo. Arte y Activismo. Cultura|s La Vanguardia, 8, 2–5.

Fanon, F. (1961). Les Damnés de la Terre. Paris, France: Le Découverte.

Fals Borda, O. (1986). La Invención del Desarrollo en Colombia. Lecturas de Economía, 9–36.

Federici, S. (2010). Calibán y La Bruja: Mujeres, Cuerpo y Acumulación Originaria. Madrid, España: Traficantes de Sueños.

Fernandéz, M. (2006). *Política y Subjetividad. Asambleas Barriales y Fábricas Recuperadas*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Flores, J. (2008). *Siluetas: La Mirada y La Necesidad*. In A. Longoni, & G. Bruzonne (Eds.), *El Siluetazo* (pp. 83–90). Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Foster, H. (2004). *An Archival Impulse*. *The MIT Press*, 110, 3–22.

Foucault, M. (1962). *Historia de la Locura en la Época Clásica Ciudad de México*, México: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (1978). *Vigilar y Castigar*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.

Foucault, M. (2004). *A Ética do Cuidado de Si como Prática da Liberdade*. In, *Ética, sexualidade e política* (pp. 264–287). Rio de Janeiro, Brasil: Forense Universitária.

Fortuna, V. (2019). *Moving Otherwise: Dance, Violence, and Memory in Buenos Aires*. New York, United States: Oxford University Press Inc.

Franko, M. (2006). *Dance and the Political: States of Exception*. *Dance Research Journal*, 38, 3–18.

Gago, V. (2019). *La Potencia Feminista o el Deseo de Cambiarlo Todo*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.

Galeano, E. (1993). *Libro de los Abrazos*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Garibaldi, C. (2016). *La Improvisación en Danza Comunitaria: Cuerpos del Deseo*. In A. Chillemi (Ed.), *Danza Comunitaria y Desarrollo Social: Movimiento Poético del Encuentro* (pp. 167–181). Buenos Aires, Argentina: ArtesEscénicas.

Giuliano, F. (Ed.). (2018). ¿Podemos Pensar los No Europeos? Ética Decolonial y Geopolíticas del Conocer. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Signo.

Groys, B. (2016). Arte en Flujo: Ensayos sobre la Evanescencia del Presente. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Grosfoguel, R. (2008). Para Descolonizar os Estudos de Economia Política e os Estudos Pós-coloniais: Transmodernidade, Pensamento de Fronteras Colonialidade Global. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80, 115–147

Gumbrecht, H.U. (2004). *Production of Presence: What Meaning Can't Convey*. California, United States: Stanford University Press.

Debord, G. (1996). *La Société du Spectacle*. Paris, France: Folio.

Habermas, J. (1987). *Teoría de la Acción Comunicativa*. Madrid, España: Taurus.

Haraway, D. (1998). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14, 575–599.

Holman, J. (2005). Autoethnography: Making the Personal Political. In N. Denzin, & Y. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (pp. 763–791). California, United States: Thousand Oaks.

Hewitt, A. (2005). *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham and London, United Kingdom: Duke University Press.

Huyssen, A. (2007). *En Busca del Futuro Perdido. Cultura y Memoria en Tiempos de Globalización*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Jackson, S. (2011b). *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. New York, United States: Routledge.

Krauss, R. (2011). *A Voyage on the Art in the Age of the North Sea: Post-Medium Condition*. London, United Kingdom: Thames & Hudson.

Kunst, B. (2015). *Artist at Work Proximity of Art and Capitalism*. Windchester, United Kingdom: Zero Books.

Kusch, R. (1953). *La Seducción de la Barbarie. Obras Completas- Tomo I*. Rosario, Argentina: Fundación Ross.

Kusch, R. (1955). *Anotaciones para una Estética de lo Americano, t. IV..* Rosario, Argentina: Fundación Ross.

Kusch, R. (1959). *Manifiesto de Arte en América- Fragmentos de Arte de América*. In Florencia Kusch (Ed.), *Estar. Boletín de Arte de América* (pp. 22–37). Buenos Aires, Argentina: Archivo Florencia Kusch.

Kusch, R. (1962). *América Profunda. Obras Completas -Tomo II*. Fundación Ross, Argentina: Rosario.

Kusch, R. (1973). *El Pensamiento Indígena y Popular en América*. El Bolsón - Patagónia, Argentina: Editorial Tierra Sur.

Kusch, R. (1975). *La Negación en el Pensamiento Popular*. Rosario, Argentina: Fundación Ross.

Kusch, R. (1976). *Geocultura del Hombre Americano*. Buenos Aires, Argentina: Fernando Garcia Cambeiro.

Kusch, R. (1978). *Esbozo de una Antropología Filosófica Americana; Cultura y Liberación*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Castañeda.

Kusch, R. (1979). *Aportes a una Filosofía Nacional*. *Revista Megafón*, 9/10, 12–18.

Lander, E. (2000). *¿Conocimiento para Qué? ¿Conocimiento para Quién? Reflexiones sobre la Universidad y la Geopolítica de los Saberes Hegemónicos*. Caracas, Venezuela: Editorial Venezolana de Economía y Ciencias Sociales.

Lander, E. (2005). *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales, Perspectivas Latino-americanas*. Buenos Aires, Argentina: CLASCO.

Le Bretón, D. (2008). *La Sociología del Cuerpo*. Madrid, España: Siruela.

Lepecki, A. (2008). *Inscribing Dance*. In A. Lepecki (Ed.), *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance theory*. (pp. 124–139). Middletown, United States: Wesleyan University Press.

Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance*. New York, United States: Routledge.

Lepecki, A., & Allsopp, R. (2008, 24 octubre). *On Choreography! Performance Research\_ A journal of the Performing Arts*, pp. 1–7.

Lepecki, A. (2010). *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*. *Dance Research Journal*, 42.

Lepecki, A. (2012). *Coreopolítica e Coreopolícia*. *Ilha*, 13(1), 41–60.

Lepecki, A. (2016). *Singularities Dance and the Age of Neoliberal Performance*. New York, United States: Routledge.

Longoni, A., & Bruzzone, G. (Eds.). (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Longoni, A. (2004). *Vanguardia y Revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en Argentina de los año 60/70*. Buenos Aires, Argentina: FiloUba.

Longoni, A. (2010). Tres Coyunturas del Activismo Artístico en la Última Década. In Fondo Nacional de las Artes (Ed.), *Poéticas Contemporáneas* (pp. 90–93). Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes.

Lyotard, J. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis, United States: University of Minnesota Press.

Lugones, M. (2008). Colonialidad y Género. *TABULA RASA*, 9 (Julio-Diciembre), 71–101.

Maddonni, A. (2016). Signos Indiciales del Cuerpo: Huellas de Vida en la Producción de Alberto Greco. *Estúdio*, 7(16).

Madriaga, M., (2016). *Arpilleristas de Peñalolén*. Santiago de Chile, Chile: Corporación Cultural de Peñalolén.

Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la Colonialidad del Ser: Contribuciones al Desarrollo de un Concepto. In S. Castro-Gómez, & R. Grosfoguel (Eds.), *El Giro Decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 127–167). Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre.

Maluf, S. (n.d.). Corpo e Corporalidade nas Culturas Contemporâneas: Abordagens Antropológicas. *Esboços: Revista do PPG História da UFSC*, 2001(9), 87–101.

Manning, S. (2006). *Ecstasy and the Demon: The Dances of Mary Wigman*. Minneapolis, United States: University of Minnesota Press.

Martin, R. (1998). *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Durham & London, United Kingdom: DuKe University Press.

Mignolo, W., & Walsh, C. (2003a). Las Geopolíticas del Conocimiento y Colonialidad del Poder. Entrevista de Catherine Walsh a Walter Mignolo. *Revista de la Universidad Bolivariana de Chile*, pp. 1–27.

Mignolo, W. (2003b). *Historias Locales/Diseños Globales: Colonialidad, Conocimientos Subalternos y Pensamiento Fronterizo*. Madrid, España: Akal.

Mignolo, W. (2003c). Os Esplendores e Misérias da Ciência: Colonialidad, Geopolítica do Conhecimento e Pluri-diversidade Epistémica. In B. Sousa Santos (Ed.), *Conhecimento Prudente para uma Vida Decente: um discurso sobre as ciências revisitado* (pp. 631–671). Lisboa, Portugal: Edições Afrontamento.

Mignolo, W. (2010). *Desobediencia Epistémica: Retórica de la Modernidad, Lógica de la Colonialidad, y Gramática de la Descolonialidad*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del signo.

Mignolo, W. (2011). *Historias Locales/Diseños Globales: Colonialidad, Conocimientos Subalternos y Pensamiento Fronterizo*. North Carolina, United States: Duke University Press.

Mignolo, W. (2013). Geopolitics of Sensing and Knowing. On (de)coloniality, border thinking and epistemic disobedience. *Confero*, 1(1), 129–150.

Mignolo, W. (2016). Más sobre la Opción Descolonial. In Zulma Palermo (Ed.), *Pensamiento Argentino y Opción Descolonial* (pp. 17–32). Buenos Aires, Argentina: Ediciones del signo.

Mignolo, W. (2018). Si Podemos. In Facundo Giurlano (Ed.), *Podemos Pensar los No-europeus? Ética Decolonial y Geopolíticas del Conocer* (pp. 121–159). Buenos Aires, Argentina: Ediciones del signo.

Mies, M. (1998). *Women: The Last Colony*. London, United Kingdom: Zed Books.

Mirzoeff, N. (2011). The Right to Look. *Critical Inquiry*, 37(3), 473–496.

Motten, F. (2003). *In the Break: The Aesthetics of the Black, Radical Tradition*. Minneapolis, United States: University of Minnesota Press.



- Mouffe, C. (2006). *On The Political*. London, United Kingdom: Routledge.
- Naser, L. (2017). *De la Politización de la Danza a la Dancificación de la Política*. Michigan, United States: University of Michigan.
- Nuñez, R. (2008). *Le Passé Devant Soi*. *La Recherche*, 13(1), 46–49.
- Rueda, L. (2018). *Imaginación y Política*. *Fanzine Festival DanzAfuera*, pp. 41–48.
- Pelbart, P. P. (2009). *Filosofía de la Deserción: Nihilismo, Locura y Comunidad*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Palermo, Z. (2014). *El Arte Latino Americano en la Encrucijada Decolonial*. In Z. Palermo (Ed.), *Arte y Estética en la Encrucijada Descolonial* (pp. 9–16). Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Signo.
- Pape, L. (1998). *Entrevista a Lúcia Carneiro e Lleana Pradilla*. São Paulo, Brasil: Lacerda.
- Phelan, P. (2003). *Unmarked: The Politics of Performance*. New York, United States: Routledge.
- Pink, S. (2007). *Doing Visual Ethnography*. London, United Kingdom: SAGE publications Ltd.
- Pink, S. (2009). *Doing Sensory Ethnography*. London, United Kingdom: SAGE publications Ltd.
- Portanova, S. (2013). *Moving without a Body: Digital Philosophy and Choreographic Thoughts*. Cambridge-London, United Kingdom: The MIT Press.
- Preciado, P. (2018). *La Izquierda Bajo la Piel*. In S. Rolnik (Ed.), *Esfera da Insurreição: Notas para uma Vida Não Cafetinada* (pp. 11–21). São Paulo, Brasil: N-1.
- Quijano, A., & Wallerstein, I. (1992). *Americanity as a Concept, or the Americas in the Modern World-system*. *International Social Science Journal*, 44(4), 549–557.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del Poder y Clasificación Social. *Journal of world-systems research*, 11(2).

Rancière, J. (1998). *Disagreement. Politics and Philosophy*. Minneapolis, United States: University of Minnesota Press.

Rancière, J. (2000). *La Partage du Sensible, Esthétique et Politique*. Paris, France: La Fabrique.

Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. New York, United States: Continuum.

Rancière, J. (2009). *Aesthetics and its Discontents*. New Jersey, United States: Hoboken: John Wiley & Sons.

Rancière, J. (2010). *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. New York, United States: Continuum.

Rancière, J. (2012). *El Malestar en la Estética*. Madrid, España: Trota.

Rolnik, S. (2006). Geopolítica da Cafetinagem. Documento presentado en Comunicação feita durante o Festival Alcantara 2006, Lisboa, Portugal. Encontrado <https://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt.html>

Rolnik, S. (2001). A Arte Cura. *Quaderns Portàtls - MACBA* (Museu d' Art Contemporani de Barcelona), 2, 2–12.

Rolnik, S. (2018). *Esfera da Insurreição: Notas para uma Vida Não Cafetinada*. São Paulo, Brasil: N-1 Edições.

Sarlo, B. (2009). *La Ciudad Vista: Mercancías y Cultura Urbana*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Schechner, R. (1977). *Essays on Performance Theory, 1970-1976*. Michigan, United States: The University of Michigan.

Schneider, R. (2001). Archives. Performance Remains. *Performance Research*, 6(2), 100–108.

Segato, R. (2016). *La Guerra Contra Las Mujeres*. Madrid, España: Traficante de Sueños.

Shiner, L. (2004). *La Invención del Arte: Una História Cultural*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Sloterdijk, P. (2005). *A Mobilização Infinita: Para uma Crítica da Cinética Política*. Lisboa, Portugal: Relógio de Água.

Spry, T. (2001). Performing Autoethnography: An Embodied Methodological Praxis. *Qualitative Inquiry*, 7(6), 706–732.

Stoichiță, V. (1997). *A Short History of the Shadow*. London, United Kingdom: Reaktion Books.

Strom, A. (2008). *Stitching Truth: Women's Protest Art in Pinochet's Chile Facing History and Ourselves*. Massachusetts, United States: Foundation Inc Brookline.

Sturken, M. (1997). *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic and Politics of Remembering*. Los Angeles, United States: University of California Press.

Sturken, M. (2004). The Aesthetics of Absence: Rebuilding Ground Zero.. *American Ethnologist*, 31(3), 311–325.

Torre de la, S. (2001). *Sentipensar: Estratégias para un Aprendizaje Creativo*. Barcelona, España: Mimeo.

Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and London, United Kingdom: Duke university Press.

Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires, Argentina: Asunto Impreso.

Turner, V. (1974). *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca/London, United Kingdom: Cornell University Press.

Ungo, U. (2000). *Para Cambiar la Vida: Política y Pensamiento del Feminismo en América Latina*. Ciuda de Panamá, Panamá: Instituto de la Mujer.

Vallejos, J. I. (2019). Dance and Politics. In S. London (Ed.), *Bloomsbury Companion to Dance Studies* (pp. 76–94). New York, United States: Dodds Bloomdbury Academic.

Vázquez, R. (2015). Aesthesis Decolonial y los Tiempos Relacionales. Entrevista a Rolando Vázquez. *Calle 14*, pp. 76–94.

Vázquez, R. (2017). Salir del Sujeto. In M. A. Castañola, & M. González (Eds.), *Decolonialidad y Psicoanálisis* (pp. 49–70). Ciudad de México, México: Colección Borde Sur México.

Vujanovic, A. (2013). Notes on the Politicality of Contemporary Dance. In G. Siegmund, & S. Hölscher (Eds.), *Dance, Politics and Co-Immunity* (pp. 181–191). Berlin, Germany: Diaphanes.

Walsh, C. (2014). Geopolíticas del Conocimiento, Interculturalidad y Descolonización. *Boletín ICCI-ARY Rimay*, 60.

Weil, S. (2018). *La Personne et le Sacré: Collectivité. Personne. Impersonnel. Droit. Justice*. Paris, França: Éditions Allias.

## SITIOGRAFIA

Barthes, R. (1964). A Morte do Autor. Recuperado de

<https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/barthes-a-morte-do-autor-2.pdf>

Benjamin, W. (n.d.). Frankfurt School: On the Concept of History by Walter Benjamin. Encontrado 26 Maio, 2016,

<https://www.marxists.org/reference/archive/benjamin/1940/history.htm>

Campoy, A. (n.d.). Thousands of People Have Gone Missing in Mexico, and the World is Finally Noticing. Encontrado 16 Maio, 2015, <http://qz.com/519412/thousands-of-people-have-gone-missing-in-mexico-and-the-world-is-finally-noticing>

Catalogue of Chilean Arpilleras. (n.d.). Encontrado 27 Julho, 2016,

[https://cain.ulster.ac.uk/quilts/docs/Chilean\\_Arpilleras\\_Catalogue\\_2008.pdf](https://cain.ulster.ac.uk/quilts/docs/Chilean_Arpilleras_Catalogue_2008.pdf)

Chillemi, A. (2019, 13 junho). Videodanza “De la Tierra”. Encontrado: [https://movimiento.una.edu.ar/agenda/videodanza-de-la-tierra\\_24949](https://movimiento.una.edu.ar/agenda/videodanza-de-la-tierra_24949)

CorpusWeb. (n.d.). Encontrado: <https://www.corpusweb.net/>

Cumming, L. (n.d.). Christian Boltanski: Personnes. Encontrado 12 Setembro, 2016, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jan/17/christian-boltanski-personnnes-paris-revi-ew>

Cvejić, B. (2016). The Dance Market and the Dance Worker. Encontrado 8 Março, 2018, <http://audiostage.guerrillasemiotics.com/bojana-cvejic-dance-and-the-social-order/>

Dabashi, H. (n.d.). Can non-Europeans think? Encontrado 11 Junho, 2019, <https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2013/01/2013114142638797542.html>

Escena politica. (2015). Encontrado 2 Julho, 2017 [www.escenapolitica.ar](http://www.escenapolitica.ar)

Escena politica (2018, 25 Novembro). Manifiesto Maestria Escena Politica. Encontrado: [http://www.escenapolitica.org/maestria\\_manifiesto.html](http://www.escenapolitica.org/maestria_manifiesto.html)

Federici, S. (2017, 27 Junho). En Alabanza al Cuerpo Danzante. Encontrado 3 de Março, 2019, <http://brujeriasalvaje.blogspot.com/2017/06/en-alabanza-del-cuerpo-danzante-por.html>

Gago, V. (2018, 18 Maio). Spirituality as a Force of Rebellion: The Movement for Legal Abortion in Argentina. Encontrado a 3 fevereiro de 2019, de <https://www.versobooks.com/blogs/3886-spirituality-as-a-force-of-rebellion-the-movement-for-legal-abortion-in-argentina>

Galindo, M. (n.d.). ¡A Despatriarcar! Encontrado 1 Setembro, 2019, <http://www.lavaca.org/media/pdf/mu/mu-suple-despatriarcar.pdf>

Greco, A. (1962, 24 Julho). MANIFIESTO DITO DEL ARTE VIVO. Recuperado de Greco, A. (n.d.). MANIFIESTO DITO DEL ARTE VIVO. Encontrado a 3 Junho, 2019, de <http://www.albertogreco.com/es/obras/artevivo/manifiestodito/index.htm>

Guerrero, M. (n.d.). Tejido y Sentido. Encontrado 23 Setembro, 2016, <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/mariate/tejido.htm>

Hardt, M. (2007). About Love. Encontrado 9 Fevereiro, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=i00pkoppabl>

Las Tesis sobre "Un Violador en Tu Camino": "Se nos escapó de las manos y lo hermoso es que fue apropiado por otras". (2019). Encontrado 19 Dezembro, 2019, de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50690475>

Lepecki, A. (2013). Coreo-Política, Coreo-Polícia. Encontrado 9 Março, 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=RiwE8K3vhxM>

Longoni, A. (n.d.). ¿Qué Queda Hoy del Activismo Artístico? Encontrado 17 Novembro, 2019, [https://www.clarin.com/ideas/cultura\\_de\\_la\\_crisis\\_0\\_rkMxXdF3DQg.html](https://www.clarin.com/ideas/cultura_de_la_crisis_0_rkMxXdF3DQg.html)

Ni Una Menos. (n.d.). Encontrado 12 Maio, 2019, de <http://niunamenos.org.ar/>

Orr, N. (2017, 1 Fevereiro). What Does The Raised Fist Mean In 2017? Encontrado <https://www.buzzfeednews.com/article/nielaorr/what-does-the-raised-fist-mean-in-2017>

Pelbart, P. P. (2016, 18 Setembro). Crise e Insurreição. Encontrado 19 Julho, 2018, [https://www.youtube.com/watch?v=LxupatwV\\_bk](https://www.youtube.com/watch?v=LxupatwV_bk)

Pierce, C. (n.d.). What is a Sign? Encontrado 8 Março, 2016, de <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/peirce1.htm>

Sarlo, B. (n.d.). La Ciudad Vista: Mercancías y Cultura Urbana. Encontrado 23 Abril, 2019, [https://una.edu.ar/agenda/videodanza-de-la-tierra\\_24949](https://una.edu.ar/agenda/videodanza-de-la-tierra_24949)

Spångberg, M. (n.d.). Expanded Choreography. Situations, Movements, Objects. Encontrado 12 Junho, 2016, de <http://www.macba.cat/en/expanded-choreography-situations>.

Sztulwark, D. (n.d.). ¿Dónde Está Santiago Maldonado? Encontrado 11 Maio, 2019, de [https://www.eldiario.es/interferencias/Santiago\\_Maldonado-desaparicion-Macri\\_6\\_685991416.html](https://www.eldiario.es/interferencias/Santiago_Maldonado-desaparicion-Macri_6_685991416.html)

Vega, F. (n.d.). Restaging in Order to Activate Living Memory. Encontrado 14 Abril, 2018, [http://www.internationaleonline.org/opinions/39\\_restaging\\_in\\_order\\_to\\_activate\\_living\\_memory](http://www.internationaleonline.org/opinions/39_restaging_in_order_to_activate_living_memory)

Vergne, G. (n.d.). Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love. Encontrado 14 Abril, 2016, de <https://walkerart.org/calendar/2007/kara-walker-my-complement-my-enemy-my-oppress>

Vidani, P. (n.d.). Creative Time. Encontrado 3 Junho, 2016, <http://creativetime.tumblr.com/post/89879126868/i-didnt-want-a-completely-passive-vi-ewer-art>

Vivieros Vigoya, M. (2016). La Contestación del Género: Cuestión nodal de la política (sexual) en Colombia. Encontrado em <https://sxpolitics.org/es/la-contestacion-del-genero-cuestion-nodal-de-la-politica-sexual-en-colombia/3>



## LISTA DE FIGURAS

1. Figuras 1, 2 e 3 - Escena Política (fotografía lavaca-MU)	354
2. Figuras 4, 5, 6 - Izquierda, Derecha, Izquierda (fotografía Danzafuera - Festival Internacional de Danza Contemporánea Performance y Acciones Transdisciplinarias)	355
3. Figuras 7, 8, 9 - Monumentos en Acción: construcción de una memória coletiva (fotografía Gustavo Correa)	356
4. Figuras 10, 11, 12 - Divisor de Lygia Pape (reenactment levado a cabo no contexto da exposição A Journal of the Plague Year. Fear, Ghosts, Rebels Sars, Leslie and the Hong Kong Story, 2013) e Ocupa Belas Artes UFMG (Belo Horizonte, 2016)	357
5. Figuras 13, 14, 15 - Arpillera Política durante a ditadura chilena oficina de arpilleras (fotografía de Cristian Sottolichio), arpillera contemporânea (fotografía de Ana Monteiro)	358
6. Figuras 16, 17, 18, 19, 20 e 21 - Vomite tudo Aqui do arteMA colectivo de artistas	359
7. Figuras 22, 23, 24, 25, 26, 27 - Danza Comunitaria (fotografía de Ana Monteiro, Danza Comunitaria e Nikai Igaido)	361
8. Figuras 28, 29, 30, 31, 32, 33 - Siluetazo Urbomaquia (fotografía Ana Monteiro) Siluetazo Encendido (fotografía Ana Monteiro), Siluetazo de 1983 (fotografía de Eduardo Gil)	363

## LISTA DE ANEXOS

1- Entrevista <i>Um Mar de Perguntas</i> a Déborah Viegas do Ocupa Belas Ates UFMG	315
2- Entrevista a Lucia Nacht, coreógrafa de <i>Monumentos en Acción: construcción de una memoria colectiva.</i>	322
3- Fragmentos de uma conversa com Angélica Paladino, integrante do elenco de <i>Danza Comunitaria.</i>	328
4- Conversa com Maria Laura Vasquez das <i>arteMA colectivo de artistas</i>	336
5- Entrevista a Guillermo Kexel, iniciador do <i>El Siluetazo (1983)</i>	351

## ANEXO 1

Entrevista *Um Mar de Perguntas*<sup>85</sup> de Ana Monteiro (AM) a Déborah Viegas (DV)  
(Setembro/Outubro 2017, Lisboa/Belo Horizonte)

AM: O que é o Ocupa Belas Artes?

DV: Durante o segundo semestre de 2016, havia uma Proposta de Ementa Constitucional em votação no Congresso Nacional brasileiro. A PEC 55. Essa PEC previa um congelamento no investimento em educação e cultura por 20 anos. Assim, mais de 1900 escolas secundaristas, mais de 200 universidades e diversas sedes da FUNARTE, por todo o país foram ocupadas por uma media de tres meses.

AM: Como surgiu?

DV: Quando o movimento de ocupação começou na UFMG, o corpo discente da Escola de Belas Artes – um dos prédios que compõe o campus Pampulha – se reuniu em assembleia geral e votou pela ocupação da Escola de Belas Artes. Desse em dia em diante, a o prédio foi ocupado por uma média de 20 a 40 estudantes, dos diversos cursos que eram alocados lá: Artes Visuais, Design de Moda, Teatro, Dança, Cinema de Animação e Artes Digitais, Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis. Esses estudantes se responsabilizaram pela manutenção e segurança do prédio e seus bens por cerca de 52 dias. E nesse tempo, também realizou uma programação autogestionada e voluntária, composta por propostas dos proprios discentes e docentes do prédio, como também de outros prédios e outros cursos, e com propostas da comunidade externa à comunidade da UFMG. A comunidade belo-horizontina, e regional – com estudantes e professores vindos de outras escolas secundaristas e etc., tanto da cidade e região metropolitana, como do estado e do resto do país.

AM: Que significados tem “Ocupação” para este movimento?

---

85 Esta entrevista foi publicada em 2018, no ensaio “Que Continua?” de Ana Monteiro na compilação de textos “Entre: ensayos sobre lo que empieza y lo que termina” do projeto ENTRE- centro de cultura y política (<http://entre.uy/>) em Montevideo, Uruguay.

DV: Foi um movimento horizontal, construído a partir das assembleias de cada instituição, por todo o país. Então, é complicado para mim, uma das 20 a 40 pessoas que ocupou o prédio, dizer especificamente o significado de ocupação para o movimento. O movimento de ocupação é uma característica histórica da humanidade na luta e na resistência contra diversas pautas. A primeira ocupação que existiu, se não me engano, foi uma ocupação no Egito Antigo, trabalhadores de uma mina ou construção – não sei dizer especificamente. O próprio movimento feminista teve suas ocupações em fábricas no início do século passado. Então, a tática de ocupação já é algo que reverbera na nossa história ocidental. Acredito eu que a ocupação, nesse momento histórico da nossa política, se deu de maneira tão absurda assim em todo o país por considerarmos ela, à época, a melhor maneira de inserir, informar, dialogar e pensar novas estratégias, sobre a ameaça que sofríamos enquanto artistas, educadores e universitários com a PEC 55. O intuito de muitos, acredito, era o de mostrar para o resto do país e do mundo que aquilo era um absurdo. Foi um ato de resistência. De posicionamento de uma classe.

AM: Como surgiu o *Mar de Gente*? Partiu dos estudantes de belas artes da UFMG?

DV: Então, eram várias as instituições envolvidas nesse movimento nacional de ocupação estudantil. E como era um movimento sendo construído horizontalmente, com pautas sendo decididas e discutidas sempre em assembleias e votações de todos os presentes, era comum termos “representantes” de cada prédio ocupado – dentro da UFMG – que constituíam a Comissão de Articulação. Essa comissão estava em contato também com os sindicatos. Então, havia um diálogo constante entre sindicatos e estudantes, e outros movimentos sociais também. Em uma dessas reuniões gerais das ocupações de Belo Horizonte e Região metropolitana – composta por estudantes auto organizados, estudantes ocupantes – secundaristas e universitários -, e sindicatos, chegou para a Ocupa Belas Artes uma proposta de intervenção artística no final da semana (sexta-feira, dia 11 de novembro de 2016) para a manifestação que ocorreria. Seria a primeira manifestação que aconteceria após a ocupação da Escola de Belas Artes. O movimento estava em alta na região. Quando chegou essa informação para nós, eu, enquanto mais uma das ocupantes da Ocupa, propus em assembleia interna da Ocupa, a formação de uma Frente de Produção, para que pudéssemos construir uma proposta coletiva e levar aos sindicatos em busca de ajuda financeira – “sponsorship”, essa palavra “patrocínio” não me agrada, mas seria o mais próximo disso. Então, nos reu-

nimos no outro dia a tarde, e diversos estudantes e uma professora – presente no momento da reunião – propuseram diversas ideias e mostraram diversas referências – inclusive, o Divisor da Lygia Pape, e o Paiting Reality do IEPE. Essas duas casavam. E possuíam um efeito visual interessante, além de uma movimentação espacial que dialogava com a estrutura de uma manifestação política na rua, uma passeata quase. Então, após votação dos presentes dessa reunião, votamos a favor do Mar de Gente (engraçado que desde o início ele se chamava Mar de Gente, não teve um momento de nomeação, nem nada. A imagem no imaginário coletivo já era essa.). Nos outros dois dias, recorri à dois sindicatos para ajuda financeira: O SINDIFES (sindicatos dos servidores e técnicos administrativos da UFMG) e a APUBH (associação dos professores universitários de Belo Horizonte e Região). O sindicato que se dispôs a nos ajudar foi o primeiro, o SINDIFES. Apesar de sua ajuda não bancar todo projeto inicial. Então, adaptamos o projeto ao orçamento. Construímos um tecido de 50x10m, no qual entravam 96 pessoas, e 40 litros de tinta, dentro de garrafas PET com alças de barbante. E fomos pra rua.

AM: Podes explicar como esse *happening*, como está descrito no canal do youtube, se organizou, repetiu e se foi alterando nos diferentes contextos em que foi levado a cabo? Quem participou?

DV: Então, tivemos três experiências. Uma no dia 11/11, em Belo Horizonte – MG, no centro da cidade durante a manifestação que aconteceu no dia; outra no dia 19/11, no campus da UFMG, protestávamos contra a pauta da assembleia do Conselho Universitário – composto por reitores e pró-reitores, diretores e vice-diretores de cada unidade acadêmica da UFMG, e representantes dos estudantes e técnico-administrativos – que é instância máxima de deliberação da universidade, a pauta do Conselho era a desocupação das unidades acadêmicas; e a última vez fizemos em Brasília – Distrito Federal, no dia 29/11. Na primeira vez, o Mar se manteve tal qual a proposta inicial. Pessoas entrando no tecido, marcando com pegadas coloridas as ruas. Na segunda vez, tivemos uma parceria com a Ocupa Música. Os alunos que ocupavam a unidade acadêmica – com os cursos de Música, Musicoterapia, etc. Então, quando fomos à Reitoria, não levamos garrafas de tinta, mas músicas, e dançamos com o tecido no Hall da Reitoria. As pessoas que subiam para a reunião tinham que passar por baixo do tecido para conseguir pegar o elevador. A música que mais marcou foi:

*Chegoou, chegoou*

*O Mar para ocupar*

*Não há teto que contenha*

*Educação vai transbordar.*

Quando fomos para Brasília, levamos o dobro de tecido – levamos dois de 50x10m, 1000m<sup>2</sup>, necessitando agora de 182 pessoas para manter o pano esticado -, quase o dobro de tinta – mais de 70 litros -, e as canções que a Ocupa Música escreveu. E quando o Mar foi pra rua, ele foi sustentado pelo mais diverso tipo de gente. Desde estudantes, sindicalistas, professores, ambulantes, trabalhadores que foram almoçar e se encontraram no meio da manifestação – esse aconteceu no dia 11/11 em BH/MG -, senhoras, crianças, adultos. No dia 29/11, era uma Marcha Nacional Rumo à Brasília contra a PEC 55, também conhecida como “PEC Teto dos Gastos”, então tínhamos cerca de 100.000 pessoas ocupando a capital federal do país. Estudantes, professores, sindicalistas, trabalhadores, artistas, etc. E o Mar foi colocado de pé mais pelos estudantes da UFMG.

AM: Como surgiu a ideia da apropriação de obras de arte nas manifestações? Consideram esse gesto, também ele político? Se sim, de que forma?

DV: Então, a própria Lygia Pape, quando faz o “Divisor”, em 1968, fala sobre a intenção dela de com a obra criar algo autônomo. Não uma obra que respondesse à um artista, mas uma obra que respondesse por si só. Algo que tivesse uma potencialidade autônoma. Foi quase um “presente” dado por ela pra sociedade. Um desdobramento do protesto. Não sentimos como uma apropriação, mas como uma referenciação. Porque não reconstruímos as obras tal qual são. Pegamos a essência e demos outro desdobramento. Da Lygia, pegamos a essência do bloco de cor andando pelas ruas, sustentado por indivíduos, reunidos ali por uma crença comum. Do IEPE, pegamos a essência do rastro que fica pela cidade com o movimento dos seres. Infelizmente, vivemos um momento na história brasileira no qual somos reféns dos monopólios midiáticos. As notícias não correm. Só as que importam e servem à uma classe específica da sociedade. O que queríamos com o Mar de Gente, era marcar a cidade com nossa caminha de protesto, para que no outro dia, na outra semana, ainda vissem nas ruas, o fantasma da nossa resistência(mas nao durou muito choveu dois dias depois. E uma chuva pesada. Rs).

AM: Pediram autorização aos autores das obras? Tiveram alguma acusação de plágio ou queixa por parte dos autores das obras? (no site da Lygia Pape vem: “Através de contrato formal realizado com a artista, o Projeto Lygia Pape detém a administração do Patrimônio Cultural que inclui, cessão de direitos autorais e de imagem, autorização para utilização de dados biográficos e outras avenças, em caráter universal e definitivo, com validade para qualquer país.”)

DV: Não, não pedimos autorização. Mas não nos pareceu necessário, pois não copiávamos, ou reproduzíamos as obras desses artistas. Mas as usamos de referência para criar outra coisa! O Mar de Gente não é Divisor nem Painting Reality, é Mar de Gente! Não tivemos nenhum tipo de acusação por parte de qualquer pessoa.

AM: Da tua experiencia pessoal, podes descrever o que sentiste durante o Mar de Gente do 11-11-2016? O que aconteceu ali a vários níveis...cognitivo, sensorial, afetivo, energético etc...

DV: Nossa. O Mar de Gente mudou minha vida, né? Foi a semana mais corrida da minha vida, a semana do dia 11/11. Pra você ter ideia, começamos a costurar o Mar na noite anterior. Foi uma correria absurda. Noites e noites mal dormidas. Dormindo em barracas, comendo o necessário. Estressante. Quando chegou no dia 11, com três horas de sono, foi incrível. Tinha dado certo!!! O sol era forte no dia 11. O Mar reluzia. Brilhava de doer. E o nervosismo de fazer dar certo era imenso. Fiquei conhecida como a “louca do apito”. Corria de um lado para outro gritando pra todo mundo hahaha. Era importante manter o tecido esticado, mas não muito, pois ele poderia rasgar. Era importante manter as pessoas bem organizadas, num distancia boa e andando no mesmo ritmo. Era 96 pessoas! E ainda tínhamos que pegar as garrafas já vazias por debaixo do tecido. Nossa! Corri demais agachada de um lado pro outro recolhendo garrafa. O mais incrível de tudo do Mar pra mim, foi ter visto como ele é uma experiência que dialoga diretamente com o conceito de coletividade. Não tem como a performance acontecer se não estiverem todos os participantes conectados. A do dia 29/11 em Brasília, foi muito difícil. Saímos de BH com 1000m<sup>2</sup> de tecido, 70 litros de tinta. E voltamos com nada. Os Mares foram usados para queimar um dos Ministérios. A repressão que sofremos da polícia militar e do exército foi muito mais do que esperávamos. Colegas desaparecidos. Feridos. Helicóptero bem baixo. Dando tiro de borracha na gente que estava lá em baixo. Acho que até hoje não digeri bem os acontecimentos. Foi uma guerra mesmo. Com cavalos e gritos e tiros. As minhas lembranças desse dia são bem específicas e quase não me lembro do Mar. Mi-

nha cabeça doía muito ao gritar, fome e cansaço e estresse. Por sorte, dessa vez tinha mais duas pessoas comigo para ajudar a comandar os Mares. Sozinha não teria conseguido. 182 pessoas. Do Brasil inteiro. Mudou minha vida. Minha carreira. Minha produção artística. Rs Tudo.

AM: Para ti, que relações se podem estabelecer entre as práticas da arte e as práticas do ativismo?

DV: Não consigo conceber uma arte que não seja ativista. Na verdade, me chateia termos artistas de influência internacional que não possuem um discurso politizado. A arte é transformadora em sua própria essência. Os artistas são agentes transformadores! Somos nós que construímos um imaginário coletivo que transforma a práxis social. E a sociedade, tanto brasileira quanto internacional, está há muito já falida. Precisamos colocar nossos discursos lá fora! Para que eles ressonem e as pessoas se reconheçam neles e digam: BASTA! Eu, artista, pós ocupar minha universidade, pós desenvolver e concretizar o Mar de Gente, não consigo mais produzir uma arte que não carregue nela as minhas pautas.

AM: Qual é a situação atual dos estudantes no Brasil em relação a esta luta?

DV: Complicada. Como disse, nossa mídia foi comprada. Então, o que fizemos teve uma reverberação localizada. A sociedade que não habita a academia não ouviu falar muita coisa. Então, vivemos uma situação em que não somente a PEC 55 foi aprovada, mas diversas outras PEC's. A venda de uma parte de uma reserva amazônica, o leilão de diversas usinas hidrelétricas para investidores estrangeiros, a proibição de um discurso politizado por parte dos professores dentro da sala de aula, temos agora algumas universidades correndo risco de fecharem as portas por falta de investimento federal. Temos dentro da academia o corte de bolsas de pesquisa na pós-graduação, mestrado, doutorado, pós-doutorado. Infelizmente, o ativismo não sobrevive ao cotidiano esmagador da nossa realidade. Enquanto estávamos ocupados – digo, enquanto éramos ocupantes da Ocupa Belas Artes –, vivíamos em prol disso, tínhamos tempo e disposição. Hoje, o cotidiano nos engole. E é difícil manter o mesmo ritmo de luta. Mas ainda temos pessoas organizadas – na mais diversas estruturas –, que ainda tentam “agitar” a cena. O movimento estudantil, o movimento sindicalista, etc. O que eu vejo, enquanto estudante de Belas Artes, convivendo nessa bolha específica, é alguns poucos artistas se reconhecendo ativistas, reconhecendo na arte uma potência transformadora absurda. Cada um lutando de onde pode. Vários coletivos foram formados após a ocupação. Ela foi um



encontro de mentes pensantes que fluem no mesmo rio. Por exemplo, hoje construo um coletivo com mais 4 artistas, e pretendemos ir à Brasília ano que vem. 2018. Ano de eleições presidenciais pós-golpe.

## ANEXO 2

Entrevista de Ana Monteiro (AM) a Lucia Nacht (LN), coreógrafa de *Monumentos en Acción*  
(Outubro de 2019, Buenos Aires)

AM: ¿Como surgió el proyecto *Monumentos en Acción* y de que forma se tiene desplegado?

LN: *Monumentos en Acción* surgió dentro del marco de una residencia artística en Buenos Aires organizada por Casa Temenos - espacio de arte. Dicho espacio difundió una convocatoria abierta donde buscaban proyectos de performance a ser desarrollados en la vía pública en el barrio de Caballito, donde estaba ubicado este espacio, y que el proyecto tuviera una relación directa en cuanto a su contenido con el barrio. Ellos ofrecían la posibilidad de contar con un tutor que acompañara el proceso artístico en un período de tres meses. La tutoría del proyecto fue a cargo de Paula Baró, quien es actriz, dramaturga, gestora y dirige Plataforma Lodo. En un comienzo presenté la propuesta de realizar un recorrido audiovisual por el barrio donde se vieran proyecciones de video con material de archivo sobre las fachadas de las casas y edificios donde desaparecieron personas en la última dictadura militar, al mismo tiempo que un grupo de performers intervendría el espacio público. Durante el proceso de residencia, gracias al trabajo en conjunto con la tutora, el proyecto cambió. Ya no sólo me interesaba trabajar sobre la temática de las personas desaparecidas sino sobre la violencia institucional que el barrio había sufrido. Para eso realicé un mapeamiento del barrio donde investigué dónde habían ocurrido hechos de violencia institucional como el gatillo fácil, la trata de personas, la represión a los vendedores ambulantes en vía pública, el incendio de un taller clandestino donde murieron personas que trabajaban allí de manera ilegal, las personas secuestradas de sus casas en la última dictadura militar. Mi idea siempre fue realizar un recorrido por el barrio junto al público, por lo que el sector del barrio que eligiera no debería ser muy extenso. A partir de la investigación realizada me interesó trabajar sobre lo ocurrido en el taller clandestino, ya que al haberse incendiado por una negligencia de los dueños y al haber muerto personas dentro se realizó un juicio que duró diez años. La fachada del lugar siempre se mantuvo como sitio de memoria, donde un grupo de vecinos realizó unas pintadas en las paredes para dar visibilidad al hecho. Me interesaba cómo la comunidad se había organizado para mantener la memoria viva. Cerca de ese espacio recientemente se habían colocado dos placas en la vereda que conmemoran a personas desaparecidas en ese lugar, esto también fue organizado por un grupo de vecinos para reactivar la

memoria del que pasa por allí y que las personas conozcan lo sucedido. A partir de esta información seleccioné las dos cuerdas donde ocurriría el recorrido. Entrevisté a los vecinos que habitan ese territorio en relación a los hechos ocurridos y su relación con el presente. A partir de esos testimonios generé la audioguía que acompaña el recorrido. Al mismo tiempo trabajé con un grupo de intérpretes de danza y teatro invitados a participar por medio de convocatoria abierta. Con ellos exploramos el modo de habitar el espacio de manera *site specific* donde el foco principal estaba en mostrar las ausencias que habitaban ese espacio, poder hablar desde el cuerpo presente de las personas que no están. La figura del monumento nació de esta necesidad de recordar y al mismo tiempo cuestionar lo que se supone que tenemos que recordar desde el punto de vista de la historia oficial, y así poder construir entre todos un relato que abarcara a todas las voces posibles. Presentamos el proyecto al público como *performance territorial* en octubre 2017, a partir de entonces el proyecto se ha desarrollado en las ciudades de Lisboa (Portugal), Valparaíso y Constitución (Chile), Moscú y San Petersburgo (Rusia), Campinas (Sao paulo, Brasil), y en otros espacios de Buenos Aires. En cada territorio la temática cambia dependiendo de las problemáticas actuales que cada territorio tiene, así como la construcción *site specific* que se realiza junto a los intérpretes, los cuales residen en la ciudad donde se presente el proyecto. En Buenos Aires también el proyecto se desarrolló en el Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex Esma), donde se trabajó la pregunta de cómo intervenir desde el cuerpo el espacio que funcionó como el mayor centro clandestino durante la última dictadura militar argentina donde desaparecieron miles de personas. Se trabajó sobre la búsqueda de un cuerpo sensible y sutil, en contraste con la carga que tiene ese lugar, lo concreto del hecho. También el proyecto fue desarrollado en Plaza de Mayo, ubicada frente a la casa de gobierno. Aquí el tema fueron las distintas manifestaciones a lo largo de la historia por lo que se trabajó sobre el cuerpo en manifestación y el público acabó por ser parte, sin saberlo en un comienzo, de una movilización social. En Chile, en la ciudad de Valparaíso se trabajó en una ex cárcel la cual alojó a presos políticos en la dictadura militar y ahora funciona como un centro cultural y sitio de memoria. El tema de la *performance* fue indagar sobre cuál es la relación que los artistas locales tienen con ese lugar, qué tipo de proyectos se generan allí y para quién. También en Chile se desarrolló en la ciudad Constitución, donde la comunidad perdió todo al haber afrontado catástrofes naturales. La investigación indagó sobre cómo en momentos de crisis la comunidad se ayudó para sobrevivir y cuando las personas resolvieron sus problemas volvieron a ser una sociedad individualista. En la ciudad de Lisboa se trabajó sobre la crisis habitacional producto de la especulación inmobiliaria y los alojamientos ofrecidos en Airbnb donde los habitantes se tiene que mudar fuera de la

capital y la ciudad va perdiendo las costumbres que la caracterizan. La investigación pudo ver cómo a partir de este hecho es la primera vez en el país que la sociedad se está organizando de manera activa para intentar cambiar la ley y cómo esta pasividad está asociada a los 40 años de dictadura que tuvo el país. También en otra oportunidad se trabajó sobre la relación de la comunidad de Lisboa con la inmigración y la cultura afro descendiente. En Lisboa me invitaron a participar de la manifestación más numerosa en la historia de Portugal para realizar una intervención con los manifestantes sobre el derecho a la vivienda. También en esa ciudad trabajé interviniendo el monumento a los descubrimientos (construido en el período dictatorial) trabajando en torno a lo que fue la colonización, lo que ellos llaman descubrir. En Rusia trabajé sobre los monumentos históricos y la relación que tienen con la guerra, donde asocian el sentimiento de patriotismo con el hecho de haber ganado diferentes guerras. Estos monumentos son imponentes, bélicos, por fuera de la escala humana. Se trabajó sobre cómo contraponer cuerpos que pudieran hablar de las víctimas de la guerra al mismo tiempo que se rescataban símbolos y gestos comunistas que el gobierno actual quiere borrar imponiendo en su lugar símbolos cristianos. En Brasil, en la ciudad de Campinas, se trabajó en relación al cuerpo de las personas que están en situación de calle que habitan la plaza donde se desarrolló la performance. Al mismo tiempo se trabajó sobre el cuerpo esclavizado en un contexto religioso al encontrarse también en esa plaza una catedral y también sobre el cuerpo en manifestación en relación a los colectivos que luchan por sus derechos. El proyecto se ha desarrollado en el marco de festivales obteniendo el apoyo de diversas instituciones para su realización, y también lo he desarrollado de manera autogestiva. Los festivales donde ha participado son: FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires), X Festival de Danza Contemporánea (Buenos Aires), FAE (Festival de Artes Escénicas de Ciudad Cultural Konex, Buenos Aires), Festival Lodo (Buenos Aires), Réunion (festival de artes performativas de la ciudad de Lisboa), Festival Next Stop (organizado por Largo Residencias, Lisboa), Bienal de Danza Contemporánea de San Pablo (Brasil), Festival de Artes Escénicas de Cinecon (Chile), y en el marco de Movimiento Sur (encuentro bianual de artes performativas, Chile).

AM: ¿Este proyecto se inscribe en las prácticas coreográficas y de danza contemporánea pero es de alguna manera influenciado por la larga tradición de las vanguardias de los activismos artísticos en la Argentina?

LN: Como artista de performance me interesa trabajar sobre la presentificación de la ausencia. Este interés radica en la historia de Argentina enfocándose en la figura del desaparecido, la cual surgió a raíz de la última dictadura militar. Dicha figura es representada por medio de siluetas del cuerpo humano ubicadas en la vía pública. Esto surgió por primera vez durante la última dictadura militar donde una artista argentina pintó siluetas en la call frente a lo que era el centro clandestino de detención más grande que tuvo el país conocido hoy en día como Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex Esma) donde funcionaba en ese entonces la Escuela de Mecánica de la Armada. A partir de ese momento las siluetas se replicaron en otros puntos emblemáticos del país como un signo que activa la memoria del que ve.

AM: ¿De que maneras crees que *Monumentos en Acción* logra o no, intervenir en las esferas de la micro y macropolítica?

LN: Con este proyecto lo que me interesa es que el ciudadano se cuestione su nivel de participación ciudadana y al mismo tiempo reforzar el poder que tiene una comunidad al estar junta manifestándose en la vía pública. Intento que los testimonios que recojo mediante las entrevistas que realizo a vecinos y personalidades que han ocupado el territorio donde la performance será desarrollada sean lo más diversos posibles para de esta manera reconstruir la historia desde un punto de vista personal y a su vez plural. Por medio de la pluralidad de voces se le ofrece al espectador una reconstrucción colectiva de la historia donde me interesa que la experiencia active la reflexión y posibilite los medios para construir una mirada crítica y personal sobre los hechos. Este proyecto no es historicista, utiliza la historia para cuestionar el presente y nuestra participación dentro de la comunidad donde el espectador pasará de ser un mero observador a convertirse en protagonista de la historia. El proyecto trabaja sobre la idea de anti-monumento, concepto que surgió para abordar los memoriales desde un punto de vista artístico luego de la segunda guerra mundial. El anti-monumento como figura trabaja sobre el punto de vista de los vencidos, en la idea de transmitir la memoria sobre el el hecho ocurrido para que éste no vuelva a suceder. A diferencia del monumento, el cual es creado para enaltecer la figura del héroe sin cuestionar los acontecimientos que hicieron que ese personaje ocupe esa posición de poder para la historia. El anti-monumento trabaja sobre imágenes poéticas donde el observador se relaciona desde una perspectiva más intimista con la obra, lo que permite que cuestione aquello que ve, el acontecimiento que se pretende rescatar, y de esta manera active la reflexión en la tarea de construir un punto de vista propio sobre el aconte-

cimiento ocurrido. Monumentos en Acción rescata este recurso para construir anti-monumentos en el espacio público de manera site specific desde los cuerpos de los intérpretes. De este modo nos enfrentamos al cuerpo como materia viva susceptible a desaparecer, ya que a diferencia de los monumentos de concreto que conocemos emplazados en la vía pública, estos monumentos son efímeros y sensibles, evocando a las personas que ya no están desde lo vivo, lo humano. De esta manera la performance adquiere el carácter de ritual, de acontecimiento, de experiencia única a ser vivida por la comunidad de espectadores que en ese momento es construida. Monumentos en Acción rescata que el espacio de memoria es el hombre y no el monumento, si el monumento no es activado desde la reflexión es simplemente una figura sin vida. Nosotros somos los encargados de darle vida a la memoria, de rever nuestro pasado para encontrar nuevas respuestas sobre nuestro presente. En este sentido el anti-monumento, a diferencia del monumento, no es historicista, no pretende conmemorar un acontecimiento sino hacernos reflexionar sobre él.

AM: ¿Eres una artista que trabajas internacionalmente, que contradicciones o problemas encuentras en la práctica artística como práctica política hoy en un mundo global y también en la coyuntura argentina?

LN: Mi interés es que el proyecto se inscriba dentro de los contextos profesionales artísticos como los festivales de danza y performance. Al ser un proyecto que trabaja sobre problemáticas sociales desde el punto de vista de sus habitantes muchas veces este punto de vista no se corresponde con el modo en que el poder pretende ser visto. Los festivales no dejan de ser espacios de poder, los cuales muchas veces son financiados por organismos estatales. En la pluralidad de voces es donde radica la potencia del trabajo. Como ciudadana tengo una ideología y postura política estrechamente relacionada con la lucha que los organismos de derechos humanos han hecho a lo largo de su historia, pero como artista me interesa despertar esa conciencia en el espectador de una manera no tan directa, está más relacionado con el hecho de activar un territorio, activar la reflexión, y no con el hecho de ocupar un espacio e imponer una ideología. Creo que este mecanismo me ha ayudado a poder desarrollar el proyecto en países donde gobiernan gobiernos considerados de derecha (como Argentina, Chile y Brasil). Seguramente otros festivales han decidido no seleccionar el proyecto dentro de su programación por considerarlo demasiado político. Otro aspecto que me parece relevante es poder inscribir el espacio público dentro de lo que son los espacios de representación y poder trabajar en espacios de poder como lo ha sido Plaza de Mayo frente a la Casa de Go-

bierno de Argentina. Fue la primera vez que se utilizó ese espacio enmarcado en un contexto de un festival internacional, y fue gracias a ese contexto que el proyecto se pudo realizar debido a los permisos que se requieren para trabajar en ese tipo de espacios tan custodiados por los organismos de poder. Lo que me motiva como artista es continuar internacionalmente ocupando esos espacios e inscribirlos como espacios de representación dentro de contextos oficiales de exhibición.

### ANEXO 3

Transcrição de fragmentos de uma conversa com Angélica Paladino (AP), 86 anos, professora de dança reformada, parte do elenco de *Danza Comunitaria* (julho de 2019)

AP: Bailarines...sobre el punto de vista intelectual se evolucionó muchísimo...tacto y contacto...no es hoy día un problema pero hay que trasladarse aquella época, en los 50, 60 y saber que aquello era tabú...porque? Que pasaba en la sociedad con las mujeres en aquel entonces? Los hombres tenían hasta el cachetazo o la trompada, la libertad de hacer de las mujeres, lo que se les cantara... eso se trasladó siempre a todas las ramas del arte que intervenían las mujeres, eso no es ningún secreto. Hoy, gracias a dios... mi persona , mi cultura, nacida en el 34, criada en la guerra mundial del 39 al 45, guerra fría... que a mi me violaran, tocaran, era normal, normal, de esa misma normalidad salió que ...se fue revelando, la historieta se fue dando hasta el día de hoy...seguramente algún episodio habrás vivido vos para saber de lo que estoy hablando...

AM: Si, si.

AP: Entonces ese manoseo de lo femenino...era un manoseo de lo femenino...la diferencia entre lo que es el tacto, el contacto..como se llegaba a eso...era...bueno, los que se animaban, que se animaban a hacer este trabajo de movimiento, varones, se decían: “esto es una masturbación”...por esto cuento todo esto...que de eso no tiene absolutamente nada, nada que ver con lo que se pasa en los viernes en Danza Comunitaria.

AM: No.

AP: En el comienzo, si. Entonces toda esa sucesión de situaciones son las que viví, decodifiqué... hice la resiliencia de todo eso y estoy en esto ahora con un enfoque...yo soy un referente de toda esa evolución...y a vos te da un panorama de las cosas que hoy se han naturalizado y que yo no critico, yo vi la evolución de todas esas cosas...(...) Ayer le digo a Aurélia (Aurélia Chillemi): “ Sabes qué? hoy en día se hace con la danza comunitaria...desde mi punto de vista...lo que se hacia originalmente, cuando se pedía al sol, a la luna, a dios todo, el cacique, el médico, la comadrona, la con



panza, la sin panza, la nenita, el grande...todos...daban la vueltita, hacían la vueltita y hacían el ruego...esa comunidad no tenía...separación...ahí todo del mundo cantaba, todo el mundo bailaba...Danza Comunitaria vuelve, de alguna manera...por supuesto en hoy, aeso porque vos sos licenciada, extranjera, el otro es médico, el otro...nadie dice..." Ah vos bailás porque sos Anita y bailás bárbaro", no.

AM: Es hermoso eso.

AP: Así cuando uno se sitúa, moviéndose con el otro, "sin pelo ni marca " como dice el gaucho acá, el pelo, por el color, y marca porque se marcan los animales...entonces, "sin pelo ni marca", todo el mundo hace donde puede, como puede, lo que quiere hacer...por eso es una danza comunitaria...el sentido real y verdadero de comunitario, porque tiene que ponerse Anita, Aurélia, Andrea, todas las que conocemos haciendo eso...disfrutando de esa comunidad...ahí es el nudo de la cuestión...hay que animarse, hay que animarse a estar codo con codo...junto con este, que es madera, el otro es madera.

AM: Es lo que es, yo no lo voy a cambiar..

AP: Ese concepto es lo que tiene Danza Comunitaria y por eso estamos hablando vos y yo sino...

AM: Sino no nos hubiéramos conocido...

AP: Ni comunicar, porque nosotras nos ponemos a hablar piripiripiri pero si nos ponemos a bailar, es cuando nos comunicamos realmente...por que ahí, vos vas hacer lo que podes hacer, yo voy hacer lo que puedo hacer y el movimiento es el común denominador de esta situación y porque tiene que ser la Danza Comunitaria? Por que el hombre es movimiento...el mundo movimiento, ciudad movimiento...todo es movimiento, cuando uno entiende que todo es movimiento, porque estamos todo el tiempo moviéndonos...lo que pasa es que el sangre circula, lo músculos se mueven, la cabeza piensa...entonces no paramos nunca...y eso como se llama? movimiento. Que lo codificamos, ponemos un límite, le ponemos un orden...el sueño, el hambre, lo va ordenando...no estoy haciendo la filosofía de la vida, estoy haciendo...lo que hacemos nosotros...y que incorpora ese movimiento? el yo y el otro, las dos cosas, porque vos sos yo y sos otro, yo soy vos y soy otro, crudo...a lo me-

jor así es medio bruta la cosa pero no tiene otra explicación...y es el saber el cuanto uno aprende en haciendo Danza Comunitaria...primero porque no tenemos el disfraz de la palabra...y yo voy insistir siempre que es un disfraz... ahí no hay nada que decir a nadie, hace o no hace...ese limite, no está....no estoy en contra del teatro, del teatro comunitario menos...porque ellos están peleando con algo que es un disfraz, la palabra, están peleando...porque ellos saben que es pobre...no pobre, tiene un limite, en cambio el movimiento no, no solucionó todo, cuando entendi que era mi manera de hacer tiene limite...en el sentido del hacer, aun en el silencio esta persona está moviéndose, se mueve ella en si y el universo...que persona está moviéndose, se mueve ella en si y el universo... que sucede? esa experiencia es todos los viernes que nos juntamos...nueva experiencia, todos los viernes, nueva persona...ahí está lo que yo creo y que yo practico.

AM: ¿Y en ese sentido quiero preguntar, hace muchos años que estás con Danza Comunitaria?

AP: Empecé y dejé...fue organizar el como y el por que...todo esto intelectualmente trae una movida...y me sirve de referencia para disfrutar que a los 86 me sigo moviendo...me da la posibilidad, no hay ni chico, ni grande, ni feo, ni malo...no hay limite, es el otro...cuando uno entiende que es el otro, entonces ya está...

AM: ¿Pero porque empezaste, después largaste y después volviste?

AP: Porque yo tenia un dolor muy grande dolor en la cadera, era muy dificultoso para mi....

AM: Claro, era para saber si había otro tipo de resistencia...

AP: Y también la resistencia fue de que: “¿Que estoy haciendo yo acá?” esa pregunta me la contesté ahora que sigo...es mi politica, de militancia, horrible palabra...que es lo que siempre hice, porque cuando yo daba classes a los 15 años, yo era peronista, mi mama era anarquista, mi papa era peronista, asi que eram lindos los quilombos que se armaban...entonces la militancia mia, la estoy haciendo yendo a Danza Comunitaria...para mi la danza es la militancia y la politica también, no que me hago la...yo reitero, soy un referente de lo que es un atomo en el mundo de la danza...yo soy consciente que soy un granito de arena en esta sociedad pero bailo.

AM: ¿Entonces para vos es un gesto político, filosófico, existencial todo esto?

AP: La integración de todo esto...para mí. Yo creo que no es...una suerte Anita, que sabemos en donde estamos paradas...porque el arte es magnífico y entramos todos pero como lo vivimos eso es otra cosa...y como lo convivimos también...porque uno sabe en donde están las críticas y evaluaciones...

AM: Es que no hay una cuestión de competencia, es lo que yo veo, aun trabajo, a veces, en contextos profesionales, no de un mercado pero de instituciones en donde hay que postular y uno viene de una carrera ...entonces hay algo ahí implícito de una competencia, de quien es lo mejor, quien puede llegar a ganar esta beca o esta residencia y la mirada del otro es desde "si es interesante o no es interesante"...y todas estas categorías de crítica de arte, que viene de una cultura burguesa digamos así...no hacen sentido en Danza Comunitaria, que como vos deciste, para mí está mucho más cercano a una cultura popular que incluye a todos, no importa si leíste, no leíste...Si habla o no habla...

AP: Hubo un caso de una persona que nació sin ojos... entonces, el olfato, el gusto y el tacto eran sus ojos...ahí por el 60, 70...hoy día seguramente que uno agarra dios, como yo le digo...

AM: Google.

AP: Y te la responde todo y cuidado...

AM: Y tampoco sustituye el contacto humano y el conocimiento de la transmisión de los cuerpos, de estar en vivo, que hoy en día...por ejemplo yo, bailarina, coreógrafa, acostumbrada a estar con gente... por la situación mía, que es económica, política, me encuentro casi todo el día sentada adelante de una computadora escribiendo una tesis...es justamente un lugar de resistencia en ese sentido también la Danza Comunitaria, hoy día, mucha gente es forzada a una vida muy sedentaria...

AP: ¿Eso por un lado, la otra cosa cual es? La competencia es entre la computadora y uno...porque te obliga a estar ... entonces estamos de acuerdo que se va desvalorizando personas...entonces si hay algo terrible son los premios, quieres algo más peor que los premios, no hay...

Eso para mi es una carga, pero si yo no tengo esto ( me muestra certificado de estudios en danza), a mi no me hubieran dado la cátedra...pero...Anita sabe que la competencia existe, la usa consciente, compito hasta aquí, pero yo estoy entera...no vendo...y esto lo digo con conocimiento de causa...yo siento que tengo limitaciones, tengo tres profesorados pero tengo mis limitaciones, y no los puedo transponer, acepto que...dicen..."porque si vos te postulas, vas a tener una cátedra", si pero voy a tener que ir a la universidad...eso es un ambiente que me gusta por los conocimientos pero se que no me da la percepción...a mi me jode más la percepción de las cosas que los dolores, yo los dolores los ubico...pero lo que percibo, como hago?

AM: Y bueno lo que hace la D.C, es desplazar la danza del institucional hasta cierto punto...lo que pasa...es que uno entra en el Teatro Colón, Teatro Cervantes, entra en una Universidad y sentís algo en la panza...es el poder...

AP: Es el poder, de tener que ponerte el yelmo, que tener de pelear por ese poder...

AM: Y son lugares elitistas, en donde solo algunos, que vienen de clases privilegiadas, la gran mayoría...es excluyente de un montón de otras...posibilidades....

AP: Esto no me acuerdo como se salvo esta foto (cf. figura 30 ), creo que porque estaba en casa de mi mama que vivía por Mataderos...los que militamos sabemos que estas cosas son...imposible... porque es un documento... porque se alguna manera situarme en esta posición lo que era hacer danza en aquel entonces...era una militancia, pero la política no es solo esta rama, involucra todo...

AM: En ese momento, el arte, ser artista estar conectado con la danza, con algo progresista era estar en peligro...deben haber sido muy difíciles esos años de dictadura....

AP: Muy difíciles...y la escuela porque yo daba clases y venían y presenciaban las clases...que evaluación haces vos de esto? que no tiene nada que ver? las clases de danza y la presencia de los milicos? Claro que si...y los pares, el supervisor, la directora...tenían que hacer la directiva...no se podía

hablar, había ciertos temas y ciertas músicas que no...entonces de que estamos hablando...limitación para la expresión...

(...)

AP: Cuando yo me recibo en el año 56 de profesora nacional de danza...ve acá...

AM: Certificado de estudios...

AP: Fijate que yo no empecé el primer elemental como dice acá...yo hice tres años de preparatorio pero lo que la dictadura...como era de prueba...se iba a ver si se dejaba la carrera o no...esos tres años que yo hice...

AM: ¿No valieron de nada?

AP: Nada...me pusieron primero elemental...que fue un despelote porque decían no que total la danza la van anular del conservatoria nacional...tres años...por eso las directivas, lo que hace el poder...el arte siempre fue vista como un problema ...

AM: Quería saber tu punto de vista... una mujer que pasó por varias dictaduras, cosas tan tremendas, que piensas de este gobierno macrista que no es una dictadura pero...

AP: No es una dictadura pero muy bien disfrazada...muy bien disfrazada por quien? Los medios de comunicación...ahhh acá encontré mi glorioso 4, 4 en 10...porque? por oponerme a...a consignas que lo único que hacían era embarullar a la persona hasta que tuve que resistirme un poco menos...

AM: En esas estructuras institucionales... si una se rebela es punido...es una estructura punitiva.

AP: Total...

AM: La ultima...me gustaría que hablaras un poco de la transferencia de la Danza Comunitaria a la vida...

AP: ¿Exactamente...porque? Porque la D.C., es la que de alguna manera te pone en la situación de ser vos...y sos vos y el otro, sos las dos cosas, no es que sos vos y haces lo que vos querés...vos haces siempre y cuando tengas al otro como cómplice, cómplice de movimiento, una complicidad en el sentir...en ver que las coincidencias van aconteciendo cada vez más...y para que te sirven esas coincidencias? Para que cuando pasas de un dúo para un bailar de a cuatro...eso en la vida cotidiana cual es? es que sentir de que permanentemente el otro está siempre...esa consciencia que te da D.C., la consciencia el otro está permanentemente aun que estés sola...¿como estás sola y tienes al otro? Primero donde vos estas sentada es una casa y esa casa la hizo el otro...

AM: Como eso expande nuestra percepción...

AP: La otredad ...es un abanico...son 380 grados de direcciones que uno tiene y eso...por eso hablo de consciencia... en el contexto de la danza, si no entiendo nada de alemán pónelo, yo puedo ver si estan yendo todos para un lado, yo tengo que ver para que lado voy...el movimiento me está dando una referencia...

AM: Claro, eso de la palabra que hablábamos en el inicio creo...es muy poderosa pero está muy corrompida por mucho mal uso...pero el cuerpo no miente, se observás atentamente como, por ejemplo, como mira Macri...está diciendo un montón de cosas distintas a lo que está diciendo con la palabra...entonces no es tan literal pero es un ...

AP: Un entrenamiento...

AM: Entrenamiento sensible de poder leer la complicidad o el rechazo...y eso también lo hablamos en D.C., no siempre todo es maravilloso, a veces es justamente lidiar con la diferencia...trabajar la sensibilidad no es menor para pensar la política y las decisiones que tomamos porque uno se abre, se expande y empieza a valorar otras cosas...que no son deseos de propiedad o consumo, y si estás con los otros y sientes que es tan vulnerable cuanto vos, no les vas a hacer daño...

AP: Si, lo del idioma yo no entiendo alemán, es lo mismo que yo voy a danza clásica y dicen *plié* y una persona que conozca el código sabe que hacer, en Danza Comunitaria es estar con el otro, en relación con el otro...en movimiento, no hay comunidad si no está el otro...

AM: Si y no es comodo, es más fácil beber una cerveza, es menos comodo, más profundo y también, más transformador...

AP: Y da cierta seguridad sobre el pensamiento...como diciendo “yo se que hay otras posibilidades”...

AM: Para llegar a D.C. tienes que estar abierto, en lugar en donde lo hacemos, no está colonizado, está lleno de marcas, de historias...muchos lugares de la danza acá, son como estudios como en Berlin, no estamos en Latino America...para mi tesis leí mucho a un autor argentino, Rodolfo Kusch, me encanta, el habla del “hedor de América”... que para mi es muy importante, estar ahí en ese lugar precario...

AP: En estos últimos cuatro años se han encerrado más...no solo en el material sino en desvalorizar un pasado que es un error terrible...me puedes explicar como se puede vivir sin un pasado? Como puedo vivir yo con la edad que tengo sin tener pasado?...este es mi pasado...ahora decir esto es nuevo...porque no decir renovado, que no es lo mismo que decir nuevo, lo que quiero decir es que se confunden...

## ANEXO 4

Transcrição de uma conversa com Maria Laura Vasquez (MLV) das *arteMA colectivo de artistas* (Setembro de 2019, Buenos Aires)

AM: ...ahhh hay que poner a grabar...vamos...eso.. que son prácticas que están en los bordes de muchas cuestiones políticas y una sanación que es necesaria de las heridas coloniales. ¿no?

MLV: ¿Y además esas palabras, viste? Como sanar, que en apariencia no estaría vinculado con lo político, por que hay una... porque en algún momento...no se cuando... empezó una disociación entre el cuerpo y el discurso, entre el cuerpo y la política, como si la política no estuviera conformada por los cuerpos...o si los cuerpos fuéramos todos sujetos con numero de dni, así un patrón electoral, no hay nada más alejado de un cuerpo que un dni...y bueno, en algún momento, con la organización, no se cuando, no quiero ponerme a pensar cuando pero digo...por eso esa palabra sanación que vos dijiste a mi me parece...pero sanación en este sentido...no en un sentido folclórico de algo que bueno...va a venir algo, un extraterrestre, alguien de afuera que te va a sanar, sino como una consciencia sanadora, que en algún momento es individual y al ser individual se hace colectiva, eso que decíamos del micro y del macro...

AM: Exacto, porque la consigna, yo la vi como una escritura automática, podemos decir que viene de ahí, los dadaístas surrealistas de las vanguardias del inicio de siglo en Europa...que empezaron a usar esta técnica...pero ustedes introducen una variante que la vuelve...distinta, que es enfocarla en una cuestión social, que es el vomitar el patriarcado, esa consigna que hace que a la vez que uno está en un proceso que desprende del inconsciente cosas que una no controla, que es la idea, está también orientada por esa consigna de vomitar el patriarcado...no es algo completamente abierto pero si te enfoca a sacar desde adentro y no esperar que alguien te venga a salvar...es ese reconocimiento que...incluso en cuanto feministas, me parece súper importante, la consciencia de que somos todas atravesadas por el patriarcado y por eso hay que seguir sacándolo a fuera de muchas maneras... hum...volviendo a la sanación...hay algo como de la arte terapia...que no...como que hay algo que socialmente, vos vas a terapia porque supuestamente no estás bien...sin embargo no, la sociedad no está bien...o sea, la sanación no desde ese lugar de la falta, de la carencia, de la inadaptación pero más, como proponen ustedes, es más un exceso que produce el mal estar, por



eso hay que purgarse, eliminar, sacar...porque las prácticas terapéuticas hegemónicas, pasan por darte herramientas para acomodarte al *status quo* que no es lo que ustedes están proponiendo... están proponiendo una práctica que es sanadora de una manera que transforma, libera y no que acomoda...y esa es la grande diferencia entre las prácticas institucionalizadas de terapia...y puede ser por ahí esa mezcla entre práctica política artística y sanadora para no decir terapéutica, por estas cargas que tiene, es tan transversal a tantas dimensiones y fue eso que yo vine a buscar...porque en el campo del arte solamente....no veo mucho interés, al contrario, hay mucha toxicidad a muchos niveles.Bueno, agarro un poco el guión: ¿Como surgió el colectivo arteMA?

MLV: Ok, bueno, nosotras nos empezamos a juntar con una propuesta más convencional, donde nuestra intención era dar visibilidad a nuestros trabajos en cuanto artistas visuales y empezamos a generar una serie de muestras colectivas.

AM: Ok, pero desde ese lugar feminista de...

MLV: No.

AM: Ahh bueno, podía ser esa cosa de las mujeres en el mundo del arte...

MLV: Si, si, estaba en el inconsciente pero...no nos autodefiníamos feministas pero si el nombre fue inaugural, en realidad, partimos desde el lugar de habitar los bordes, la periferia literalmente, en Tigre que es un municipio fuera de capital, ahí hicimos nuestras primeras muestras y el nombre arteMa surge porque Caro, en ese momento estaba dando la teta a su hija, y justo era el momento en que se hacia la feria arteBa que es la feria de arte más hegemónica...y fue como un chiste, una broma...es decir, yo estoy acá con lo domestico, el amamantar...con la maternidad que es todo un paquetazo, no vamos a entrar en esos temas pero...ahí empezamos a trabajar pero en realidad sin imaginar todo lo que iba a pasar después...sin ningún tipo de pretensión, ni de continuidad, ni de producción, ni cuestionar, el género, ni el patriarcado...ni el lugar de las mujeres en el arte...

AM: ¿Eso fue en que año?

MLV: 2008, hace un montón, pero en algún momento, lo que decidimos no hacer más muestras, decidimos no hacer la receta del arte de hacer muestras colectivas, nos aburría, no iba a ningún lado...no, no nos nutria, no lo necesitábamos tampoco, porque no era que estábamos insertas en un circuito artístico que teníamos que seguir con un molde, una carrera, yo, por ahí tenía más producción individual, yo fui siempre la que tuve más, que seguí con los lazos más ligados al arte...pero siempre entrando y saliendo, porque particularmente no me puedo meter en ningún molde y algo de eso pasa con el colectivo...no nos podemos meter en ningún molde.

AM: ¿Las cinco?

MLV: Ahora somos tres, las cinco inaugurales y lo que empezamos a hacer fue irnos de residencia, mejor auto-residencia...viste que para ir de residencia tienes de aplicar, rellenar un formulario, ni nos iban a elegir porque tampoco teníamos avales de conocidos, del vinculo, del circulo...como decías voz al inicio...esa palabra...

AM: ¿El *coolonia*l?

MLV: Si, tampoco estábamos en el cool del arte..

AM: ...hay todo un discurso que acompaña la justificación, ter un discurso coherente, políticamente correcto...ese tipo de cosas que...

MLV: Y nuestro proyecto era el dia-a-dia, la vida misma...porque digamos que muchas veces, todo eso es una carreteada, nada... “yo soy” ... si, son todos jóvenes, todos sin familia, todos...

AM: ...si, que estudiaron en los últimos cursos que ahora están de moda...

MLV: Pero si estás en otro contexto, no existís...o sea, es muy difícil...igual no desmerezco los esfuerzos de nadie, que quede claro, ni de los proyectos de residencia, que debe haber algunos que están buenísimos... no generalizo, pero nosotras, no estábamos ahí pero si teníamos la posibilidad de generar nuestra propia residencia que fue lo mejor que nos podía pasar...porque nuestra propia residencia, nos fuimos a un lugar a las islas, llevando bidones de agua, material para producir obra

pero también alimentos...sin que nadie nos esperara en el lugar donde íbamos...digo, una serie de cosas que lo hicieron súper súper intenso, tuvimos la oportunidad de dialogar durante horas, de divertirnos, de gozar...todo en el mismo combo, viste? Para mi es eso.

AM: Si, como el arte y la vida...

MLV: Por eso cuando vos me decís para hablar...a mi me encanta, para mi es un placer...

AM: Si, claro.

MLV: Entonces, a partir de ahí fue un quiebre, que nos propusimos no producir más obra individual...sino que generar acciones colectivas...entonces ja ahí fue una refundación del colectivo en el sentido de que todo lo que se hace se firma por el colectivo y se discute y se piensa en forma colectiva y también acciones que no ...digo, hicimos varias obras que tampoco nosotras entendíamos lo que estábamos haciendo...

AM: Claro, está buenísimo, si, si.

MLV: No sabíamos, la primera, ¿Te la nombro? ¿es relevante?

AM: Si, si, si.

MLV: Que fue Cosecha Perdida, que en el medio...hubo un episodio , que una de las miembros pierde a su mama, así muy repentinamente...y eso nos sacudió...porque no dejamos de entender que somos arteMA y somos madres y que tenemos nuestras madres...por más que le hacemos la ironía, ahí hay...digo...por más que entendemos que el patriarcado, la familia patriarcal pa pa pa pa pa...los afectos, los sentimientos...todo el paquetazo ese está...y es consciente a veces...entonces eso nos hizo vibrar un montón y eso nos hizo cosechar una obra artística, y nos fuimos a cosechar a una plantación de arándanos...que también fue todo muy precario... y llegamos a esa plantación y, porque nuestra idea era ir hablar con los cosechadores y cosechadoras, un poco influenciadas por Agnès Varda...sabíamos que con la fruta íbamos a hacer dulce, y llevamos frascos...la idea era recolec-

tar la fruta, cocinar y envasarlo...pero cuando llegamos allá...que es siempre lo mejor que te puede pasar en la vida...el acontecimiento, no?

AM: Total.

MLV: Resulta que no había cosechadores ni cosechadoras, ni nada, por que estaban en una forma recontra ilegal y clandestina y habían clausurado....y entonces nos dijeron, cosechen todo lo que quieran...también eso, enfrentarte a todo, desde la producción de alimentos, el capitalismo...el trabajo, las desigualdades...éramos conscientes pero lo vivimos ahí...y lo que hicimos fue una cosecha colectiva que fue una experiencia hermosa...y me acuerdo que compramos azúcar en una estación de servicio...tipo, todo el azúcar que tenían porque nosotras no teníamos tanto...y ja era de noche tarde y teñíamos de llegar a San Fernando armar el dulce...bueno...

AM: ¿Que aventura, no?

MLV: Todo, bolsa de dormir y bueno dejar la fruta toda la noche de remojo, ollas...había que conseguir ollas grandes para procesar todo eso, también eso, la abundancia, el desborde, la materia, la textura del dulce...no, una cosa increíble. Y fue muy hermoso, estar juntas...pero, después lo que hicimos, unos frascos hermoso que le pusimos cosecha perdida y los fuimos. Regalando, teníamos la idea de mandar uno a Paty Smith pero bueno...pero los fuimos regalando a distintas personas, que nosotras pensamos y también a gente del arte, una periodista de pagina 12, que nos había hecho una nota, una curadora...el regalo tenia que ver, era darle la obra a distintas agentes operadoras del arte...pero después nos dimos cuenta...que lo que habíamos hecho, era un poco lo que hubiera hecho mi mama, mi abuela...con todo el amor...¿pero porque no tiramos la fruta? ¿porque no nos bañamos la fruta y nos lambimos los cuerpos? porque no hicimos una danza con esa fruta? Entonces replicamos el patriarcado completo pero...nos dimos cuenta después y ahí afinamos vínculos, porque nosotras somos amigas, somos amigas, no todos los colectivos son así, no tienen que serlo...pero digo, nosotras somos amigas, somos hermanas y entonces toda esa hermandad se fue consolidando con todas estas pruebas o experiencias...

AM: Y son experiencias intensivas, que implican desplazamientos, como que no es como encontrarnos a reunirnos y a charlar...tiene que ver con experiencia de vida.

MLV: Y con lo cotidiano, también...por eso te digo que cuando me dicen aplica a una residencia, a mi me da miedo a veces...a mi me da como...no se...si tengo ganas...

AM: Si, yo entiendo, para mi hay desplazamientos que son productivos otros no tanto...para mi mucho...estes años en Latino América en que viajé mucho...fue el viaje...no la residencia artística... que como te separa de ...te pone así en un laboratorio...eso no interesa tanto, bueno siento que aprendí más... bueno de una manera intuitiva, también, no lo había pensado pero más de las calles, de las gentes, de los olores, de la vida misma...que siento que aprendí algo, o algo se transformo en mi...más que se estuviera haciendo una residencia artística produciendo obra.

MLV: Nosotros tenemos algo de la emergencia ¿Viste?

AM: La urgencia.

MLV: Hay que hacerlo. Hay una conjuntura que todo el tiempo te está mobilizando, te está sacando de tu lado de confort y te esta pidiendo...y eso en algunos momentos es duro y en otros también es hermoso...es el alimento.

AM: Y también lo que une las personas...las saca de este individualismo atroz...la gente en Europa, la zombificación es mucho mayor...y la capacidad de indiferencia...no te puedo decir... que es lo me choca...yo estoy segura que lo que está pasando con los refugiados en Europa no pasaría acá...por que habría gente...

MLV: Pensá que nosotros acá, no es menor, que nosotros tuvimos acá ese celebre hotel de inmigrantes y que hoy es un museo y a mi ese lugar me parece enorme...mas allá de la muestra que hay, como emblema, como monumento...como digo, ahí llegaban los inmigrantes, eran asistidos... que eran un poco mis abuelas, pónelo...pero más allá de eso, porque me siento muy muy cruzada por la hibridez de todo...y en realidad que me siento aferrada a un linaje que no conozco...pero sin embargo ahí hay algo...y para mi que ese hotel de emigrantes ( Museos de la Inmigración de Universidades Nacional Tres de Febrero), sea un museo y que la universidad publica en el cono urbano la UNTREF...ahí hay algo que vibra...

AM: Si, yo fui allá, a unas jornadas sobre Rodolfo Kush, lejísimos, me agarré un tren, más un bondi! Me costó mucho llegar y digo, fantástico que exista una universidad completamente descentralizada, en un barrio pobre además...ese desplazamiento es muy importante, consciencia social que acá es muy presente...

MLV: Y que lo sostenemos nosotros...por que en estos cuatro años de resistencia, me voy de tema...

AM: No, no. Está bien.

MLV: Porque en estos cuatro años de macrismo amplificado, se sostuvieron espacios por pura pulsión de los cuerpos, no por presupuesto, por pura pulsión... estamos en un momento muy de resistencia...que para mi, para nuestro colectivo es producir desde un lugar emotivo...un lugar que te acerque a otros, otras, que te haga dialogar, que te haga pensar, no se...eso, como una producción poética política, emocional...

AM: Que bueno eso...

MLV: No es la resistencia patriarcal...por que las historias de las resistencias ... hay un montón y yo no me creo una guerrera o una guerrillera...tradicional...no, no...por que hay que cambiar las formas...

AM: Justamente ahí en donde la macropolítica como que no alcanza, la crítica que hace Rolnik, la izquierda bien intencionada que termina replicando los modos...

MLV: Los modos exactos...para mi no queda duda que el patriarcado es el primero sistema de desigualdades ...que es como la atmosfera que nos baña a todos...el patriarcado...ahí empieza el primer pacto de desigualdades también....porque en algun momento teníamos que pactar algo...la sociedad...y cada vez mas convencida por las experiencias que voy transitando...

AM: Y justamente ahí, como ir desarmándolo desde adentro porque no hay afuera, como esta posicionalidad que tiene muchas veces la izquierda...somos nosotros contra ellos, no estamos todos en esa atmosfera y compleja mucho más esas divisiones de la macro política, que también existen, y cuando hay leyes que hay que cambiar, hay que cambiarlas...no hay duda ...pero también, hay que cambiar la subjetividad y la corporalidad...como muchas y por ahí...por que tantas veces...yo también tengo un recorrido muy convencional y formal, de formación artística...siempre pude ver el potencial que tienen las practicas artísticas, algunas, como de ...cambiar la mirada, trabajar la sensibilidad...pero como que se quedan atrapadas y pierden...como que son neutralizadas por un sistema que es patriarcal...como esa potencia no logra...hay herramientas potentes en el campo artístico pero cuando son completamente capturadas...por lógicas que reproducen el mercado, esas cuestiones de selección, que excluyen otras posibilidades, se neutralizan, pierden la posibilidad de transformar la sociedad al nivel de la propia vida...eso es mi inquietud y mi búsqueda de venir a buscar esos lugares en donde las fronteras no son tan claras...vos decías, interesa la vida, como la estética de la existencia de que ja hablaba Foucault pero... el hizo su aporte en su momento, desde su lugar, pero acá se suma como una ética feminista y decolonial mucho más consciente de las desigualdades estructurales que vienen antes del siglo XIX, mucho antes...creo que para mi lo que pasa acá, aun que viene de lugares muy difíciles y duros... los dos de los cuatro años que acompañé...la inflación, esa agresión constante, un café te puede costa 50 pesos un día y 80 el siguiente...como se organiza la vida ante este ataque constante?...cuestiones de supervivencia básicos para muchos y a la vez una capacidad de respuesta imponente! Y bueno también existen muchas naciones indígenas argentinas...que no hacen parte de la identificación hegemónica de la Argentina, pero esa fuerza está...yo cuando fui al norte, lo sentí, esa parte andina que tiene la Argentina también....

MLV: Pero todo atravesado por el patriarcado.

AM: Si... una chica que conocí, su marido es del norte y le decían que se vino a Buenos Aires para "mejorar la raza", su propia familia...es muy violento, ese colonialismo interno... todo este proceso de blanqueamiento que me irrita sumamente pero que también puede estar inscrito en el ADN de la supervivencia... que se yo...si en un momento ser no blanco significo la muerte o condiciones de vida degradantes.... y me lo dicen, que si vos sos morena y vas a una entrevista de trabajo, si tenés

una blanca, rubia ojos azules o verdes como yo y vos, ella pasa adelante directamente más allá de sus capacidades....

MLV: Por muchos años yo no me daba cuenta de que eso era un lugar de privilegio...pero bueno tampoco tengo culpa ni nada...porque digo...creo en una fusión de todo.

AM: Y la culpa también es patriarcal... es como el latigazo, una forma de control... pero hay que tener consciencia de su lugar.

MLV: Es como si vos decís, capaz tus tatarabuelos eran esclavistas...y bueno no sos vos, pero vos estás haciendo otra versión de la existencia...

AM: Es un entramando... es complejo, toda esta idea del tejido...de los feminismos, en que nada es tan lineal, nos es tan negro, blanco, derecha, izquierda...como todo está ...y eso para mi es lo misterioso...

MLV: Y lo Chí'xi como dice Cusicanqui ponele...lo mestizo...

AM: Lo abigarrado...la monstruosidad de Kusch.

MLV: Que además es la principal discusión de nuestro territorio...civilización o barbarie...pero todo el tiempo siempre esta como Dr. Jenkyll and Mister Hyde que están dentro de cada cuerpo.

(risas)

AM:... tampoco hay que elegir...entre uno o otro, pero más bien hacer una integración entre...asumir ese lado de la colonialidad que es como vos decís, es un hecho, no podemos deshacer eso y también hay influencias europeas que tampoco hay que negarlas...pero...lo que si hay que integrar, con el otro lado que tampoco hay que negar, como propone Kusch...y para mi esa es la potencia que tiene este lugar, ese encuentro...con las violencias que hubo y hay pero también esos intercambios capaces de generar algo más transversal y potente...capaz por que por acá, las ancestralidades existen hoy, hay prácticas...



MLV: Igual mezclado, nada en su estado puro.

AM: Claro, no hay que buscar algo esencialista y menos la idealización.

MLV: Para volver al "Vomite"....esa monstruosidad que mencionaste me gustó, me interesa tu mirada de afuera...nada de eso lo pensamos, no lo preditamos...cuando premeditamos todo no sucede...

AM: Claro, Kusch habla un poco de eso...de que el principal problema de América es la falta de autenticidad...el miedo a ser americano...que es lo que es reprimido por la colonialidad, que capaz tiene que ver con la connotación judaico cristiana de las cosmopolíticas pre-colombinas, como demoniacas, como el caos, el irracional, el monstruoso...que es también lo imprevisible, lo que no puede ser controlado, eso es lo monstruoso también...que de alguna manera, se puede relacionar con las practicas artísticas de experimentación...que es lo que vos describís, que nos reunimos a partir de unas ideas pero no sabemos en que va a resultar...

MLV: Ahh y te quería decir algo...en relación a lo que vos decías de la ancestralidad, que finalmente la conformación de nuestras acciones, terminaba siendo un ritual...pero lo pienso ahora, eso de ir hacer el dulce, de hacer residencia al delta...eso que decíamos de hacer una residencia era hacer un ritual de encuentro, de discusión, de compartir de convivencia, y de discutir estética... Como que hacemos? O sea, desde que lugar nos pronunciamos? esa discusión estaba pero estaba desde de que cocinábamos, estaba mientras...eso, no dissociada, eso es ritual para mi...como una clase puede ser un ritual y de concentrarse en la potencia de cada cuerpo que esta ahí...bueno que hacemos? Si bien nosotras con el Vomite, no sabíamos que resonancias iba a tener, no lo podíamos prever ni lo habíamos relacionado con la monstruosidad americana...y discutimos un año para saber lo que íbamos hacer...entendés? no teníamos ninguna urgencia.

AM: Ahí va, otra pregunta: ¿porque en realidad son autogestivas? ¿Son completamente autónomas, no están esperando dinero ni...

MLV: De hecho nunca nos dan, bueno del libro, nos dieron del municipio de Tigre, la primera edición... que fué reimportante para nosotras, porque nos obligó a hacerlo, porque pudiera pasar que no lo hicieramos.

AM: Porque no hay ninguna obligatoriedad...la posibilidad de tener un proceso orgánico donde no hay plazos, que muchas veces una sabe que...

MLV: No nos encontramos todos los martes...

(risas)

AM: Es algo que aparentemente es más desorganizado pero que genera una fuerza propia...del proceso vivo...de la contingencia misma que es la vida...que no es como ...

MLV: Con el calendario gregoriano.

AM: Que está relacionado este modo como producen con vuestras propuestas...

MLV: No es que cada vez que nos reunimos, nos reunimos a producir, matericamente, depende... antes de Vomite hicimos unas obras muy bonitas, con barro cosechado de la isla, unas copas completamente llenas, se llamaba Colmada, para mi un preludio de Vomite...esas las instalamos en unas jornadas feministas decoloniales y brindamos con Rita Segato...algo que también, vos nombraste, algo del surrealismo y tiene algo de eso, algo absurdo. Es una copa como de las copas...del rey, la copa papal...ese que viene del cristianismo, pero también “me gané la copa”, el campeonato...son copas en que no les puedes introducir nada, y esas las cocimos en el delta, con un ritual de cocción...se construye un horno todo de papel y cañas y estás 8 horas tirándole madera...y eso fue ritual, desde cargar la leña, a hacer ese dispositivo que después se fue quemando hasta las 2 de la mañana.

AM: ahah me encanta...siempre hay un humor, una cierta ironía...que es muy importante...para mi...siempre tener un punto de auto...como decir...auto ironia, como un poder de ganar un poco de distancia, una gana una cierta energía...

MLV: Para no victimizarse, porque ese lugar no queremos. Porque cristo víctima...

AM: Exacto, leí algo de vos, en una entrevista en internet, que me resonó mucho, en relación a otros artistas que trabajan, en relación a esta cuestión del patriarcado a través del body art, que se cortan, lastiman...con todo el respeto que hay por eso, no es vuestro lugar... el humor y la ironía son herramientas para salir de ese lugar del dolor... justamente porque estamos tratando de cuestiones sumamente dolorosas, heridas realmente muy profundas...por eso también el ato de magia... es también poder entrar y salir, conectarse con eso, pero a la vez también no vincularse con el lugar de víctima por que no da poder...no me gusta la palabra empoderar...pero no libera las energías que se necesita para estar en un estado vital.

MLV: Después yo creo que todos los géneros, me refiero de los géneros en el arte, se hacen como norma en si mismos, después la performance tiene siempre una forma o el teatro tiene una forma, las danzas tienen una forma...y entonces ahí, y era a eso que me refería...y es polémico lo que dije, que yo no sentía empatía...la verdad que a mi no me interesa...

AM: A mi me parece importante posicionarse, más aun que vuestra práctica es muy indisciplinada... no hay una técnica específica, depende, pero a la vez hay algo, el lado participativo...ese lado de crear, yo les llamo, contra dispositivos... como propuestas a la vez muy concretas pero también abiertas...

MLV: Para mi, vuelvo al Vomite...el Vomite empieza en 2015 con... es la primera vez que salimos a la calle y la acción que generamos, es serigrafar Vomite todo Aquí, arriba de las bolsas, de las marcas...pero eso nos llevó todo el año...

AM: Que fue por el día de la Madre, que va con vuestro nombre...que yo en realidad, tuve un equivoco lingüístico, “má” en portugués quiere decir mala, entonces yo pensaba en arte mala, pero no, es “ma” de madre...

MLV: Y ahí nosotras hicimos esa acción de regalar esas bolsas a quines estaban comprando regalos para el día de la madre...

AM: ¿Eso en donde ?

MLV: San Fernando, siempre zona norte, cerca de Tigre. Parte del colectivo es de allá. Y así que salimos, mas que nada, era hablar con la gente, unos decían que bueno que me dan una bolsa vacía, otros, decían como va a vomitar el día de la madre?...no se entendía...no nosotras lo entendíamos...pero hubo una pulsión de hacerlo y salir a hacerlo...igual yo me acuerdo de la excitación, la primera vez que salís a la calle es como salir a un escenario...no estábamos acostumbradas, no nos considerábamos activistas...y dos meses después que salimos con eso...es que Karina Bidaseca y Matias de la editorial Milena Caserola, están armando el libro Ni Una Menos y bueno nos invitan a participar del libro...y lo único que teníamos que pensábamos que podíamos aportar al libro era la acción Vomite todo Aquí bueno, lo tenemos que adaptar al formato libro...y bueno al revés de contar que un día salimos a la calle con las bolsas...decidimos armar un pequeño vomito escrito y pedimos para que dejaran unas paginas en blanco para que el lector pudiera vomitar, ahí fue el pasaje. Pero el passage fue porque nos invitaron a participar de un libro y nosotras no queríamos participar en el libro como testimonio...y esa forma la aplicamos siempre al Vomite Todo Aquí...después surgió salir a proponer el vomito en las escuelas, a modo de taller, les dábamos las coordenadas: saca lo que no aguantas más... y la verdad fue tremendo, enorme...no lo podíamos creer. Y lo que nos pasó que fué algo maravilloso, es que el libro Ni Una Menos se empezó a presentar públicamente y a cada vez , nosotras participábamos. Y nos cruzamos ...nosotras que venimos de las artes, con las mujeres que venían de los estudios de género...para nosotras fue transformador... como un sustento teórico que sino no hubiéramos llegado tan rápidamente....y por que fue un sustento teórico vivencial... y ellas se nutrían de nuestra propuesta...y lo que nos pasó es que muy rápidamente teníamos una cantidad de vómitos y entonces surgió la propuesta de crear un libro, de la necesidad.

AM: Todo se dio en la secuencia de un ato que llevó a otro y a otro, como que no fue predeterminado...

MLV: Espera que no viste el libro... y bueno ves...las tapas las serigrafiamos nosotras...

AM: ¿Esto es hecho a mano?

MLV: Si, los colores de las hojas son aleatorios, son todos distintos.

AM: También el lugar para el azar... y la combinación entre fotocopia y manualidad...

MLV: Lo que nosotras no queríamos era ser traductoras...la traducción es un problema...seria como una edición facsimilar de los originales, de los vómitos originales...eso la palabra del otro...

AM: ¿Entonces el orden de los propios vómitos también es aleatorio?

MLV: No, no, el orden no. El color de la hoja es lo que es aleatorio, el orden está editado por nosotras.

MLV: El libro tiene tres prólogos, uno que escribimos nosotros...que hablan sobre el vómito, el vómito en la sociedad...

AM: Te quería preguntar, porque algo que me convoco personalmente creo... porque yo hago una práctica desde hace unos años, hago Kambo...es una medicina de la selva de la amazonia, es un veneno de una rana, que te hace entrar en un proceso intenso de purga, vomitando... y para mi hay un antes y un después...es un ato físico pero también emocional e espiritual...te tomas un veneno para sacar a fuera la toxicidad que se va acumulando, de existir en este mundo... no? Capaz por eso también me resonó tanto vuestro trabajo...y no es tan conocido porque justamente es un proceso sumamente doloroso...al contrario de la medicina occidental, que te da cosas para anestesiarte... este es el contrario, hay un dolor intenso pero ese dolor te hace limpiar algo...un poco como Vomite todo Aquí, que es ir a la herida, el patriarcado, a donde duele...ir a ese lugar y sacarlo pa fuera, eso en si mismo es un gesto sanador, liberador... Y la cuestión del personal y del colectivo, creo que una de las cuestiones...que una de las cuestiones del patriarcado es internalizar esta violencias como propias...y si son vividas por nosotras pero cuando se socializan...algo pasa...

MLV: Claro, sino es siempre hacerte culpable de tu propio devenir, de tu propia..."soy yo" , no, son las condiciones de tu lugar... hay algo...y yo recuerdo que Vomite todo aquí, es una orden tam-

bién...es vomitar y es ese recurso de utilizar el mismo recurso, es una orden...y es raro también... haciendo uso de esos recurso, de los carteles, de lo que te ordenan...

AM: Ah, yo no lo había visto así...

MLV: Ahora estamos transitando un momento, que estamos haciendo una acción que se llama, Vomitando, no es el mandato sino vomitando...por que nosotras seguimos explorando esta sustancia enorme...la ultima acción que hicimos, fue en una galería...ahí es un texto propio...nos gusta trabajar con ese estar...estando, el gerundio, algo que está sucediendo...

AM: Una pregunta, en relación con la macro política, ahora que va haber elecciones en Octubre... que es probable que cambie el gobierno, y que cambien también ciertas condiciones...por ejemplo, si es aprobada la ley de legalización del aborto...

MLV: Si, ojalá, todo eso, ojalá, ojalá, ojalá...yo no se que vigencia va a seguir teniendo la acción, eso no lo podemos saber...el patriarcado... va más allá de una conjuntura del gobierno...aun que lo que deseamos es habitar con otras condiciones de producción, o sea, poder ir a comprar lo que tienes que comer...pero después hay el patriarcado enquistado ancestralmente....los mandatos, las familias, las relaciones de poder en los trabajos en las instituciones... en el mismo sistema del arte que a nosotras ahí nos meternos un montón...o sea, nos interesa, a mi me interesa el arte que problematiza el propio arte, o bueno, la literatura que problematiza la propia literatura...bueno...ahí me parece que hay un sustento, ahora cuando se va agotar... eso no sabemos...ni nos importa, mientras nos de sustancia, por que siempre hay un pliegue más, ahora es vomitando y bueno también trabajamos a demanda...de un calendario de marchas, del Encuentro Nacional de Mujeres por ejemplo, fuimos a Cordoba a un encuentro de arte, política y feminismo, en donde nos van invitando...a las escuelas a que podemos ir...yo trato de mantener siempre un dialogo con la generación venidera... Nosotras decimos siempre que nuestro libro les interesa mucho más a los pibes que a la gente grande...que nos dicen “¿por que tenían que poner la palabra Vomite?” si para nosotras fue desde donde todo empezó... a partir de esa palabra...

## ANEXO 5

Entrevista a Guillermo Kexel (GK) por email (Outubro de 2019)

La recopilación de testimonios del libro de Ana Longoni y Gustavo Bruzonne, *El Siluetazo* me parece bastante completa en la narrativa, deliberadamente fragmentaria, de reconstitución de los acontecimientos. Por eso mi aporte pasa por enfocarme en algunos aspectos no tan desarrollados allí y en relación a donde la investigación me fue llevando.

AM: Soy coreógrafa, me interesa entender como la propuesta que llevaron a la plaza fue (des)organizando las corporalidades en el espacio público. ¿De repente había personas acostadas en el suelo de la plaza, habían movimientos muy distintos a los que se asocian a una marcha de protesta, no? ¿Estaban rompiendo alguna regla de ocupación del espacio? Como se sentía el ritmo de las acciones, había mucho ruido o era más bien silencioso, agitado, o más bien calmado...? ¿Como se sentía el ambiente? ¿La reacción de las fuerzas policiales?

GK: Las manifestaciones en espacio público se dan tanto estáticas como en movimiento (marchas) pero, en términos generales, las de las Madres siempre han sido en movimiento por razones muy específicas que podríamos comentar aparte. En aquella oportunidad, 21 de septiembre del 83, cuando llegamos a la Plaza de Mayo con los materiales y una buena cantidad de siluetas realizadas previamente, la marcha era una gran ronda que circulaba alrededor del monumento central de la plaza. Dentro de esa ronda delimitamos un espacio con las bobinas de papel que llevamos y comenzamos a trabajar algunos de nosotros. Las personas que se acercaron a ver lo que estábamos haciendo primero fueron espectadores y paulatinamente se sumaron a la realización, de tal forma que ese “taller” se fue agrandando hacia la noche. Tal como se dieron las cosas, más que romper alguna regla de la ocupación del espacio lo que se quebró fue un hábito. Desde lo corporal es interesante notar que todos los manifestantes que participaban en la producción de las siluetas se hallaban en cuclillas, de rodillas o echados sobre el papel mientras alguien se inclinaba para contornear su figura. Cuando el espacio dedicado a la producción de las siluetas alcanzó su tamaño máximo su límite estaba claramente definido por los manifestantes que observaban. Definiría el ritmo de lo que estaba ocurriendo como un gran caos organizado. Las tareas mismas de producción eran el orden subyacente.

Mientras sólo producíamos las imágenes no recuerdo haber visto a la policía. Al momento en que empezamos a pegar las siluetas en los edificios que rodean la plaza misma, ocurrió algo que no había visto antes y es que dispusieron agentes en las veredas cercanas en un intento de evitar la pegatina. Cuando, a pesar de todo, a la mañana siguiente las paredes amanecieron pobladas con las figuras erguidas de mujeres, niños y hombres desaparecidos se puso en evidencia la futilidad de ese intento.

AM: La técnica de construcción de la silueta que más me impactó, es esa en que una persona se acuesta en el suelo, arriba de una hoja de papel y otra dibuja su contorno. Al ver las imágenes, me pregunté que pasaba ahí, en ese encuentro sensible y poético entre los cuerpos, al mismo tiempo había una gran tensión social, peligro de vida. Me interesa esa proximidad casi íntima y vulnerable de los cuerpos, muchos que capaz nunca se habían visto, en un contexto de revuelta e protesta social...Me interesan los estados corporales que son activados por los acontecimientos. ¿Algunos micro-eventos que recuerdes a respeto?

GK: Una de las razones prácticas de que alguien se echara sobre el papel, para que el contorno de su propio cuerpo representara a un desaparecido, es que las plantillas de cartón que llevamos a la plaza en esa primera oportunidad no alcanzaban para que pudieran trabajar todos los que querían hacerlo. Tan banal como eso. Sin embargo, el golpe que nos produjo este “poner el cuerpo”, ver cómo alguien por un instante era también el otro, abrió una puerta a una dimensión que no hubiéramos podido medir mientras desarrollábamos el proyecto. Algunos de nosotros ya lo habíamos experimentado en la etapa de preparación. La primera plantilla de mujer embarazada que realizamos por demanda de Abuelas y Familiares es mi propio contorno, más pechos, panza y falda. La dibujó Rodolfo.

AM: Verónica Gago habla de “espiritualidad política” presente en las formas de encuentro del movimiento feminista de la actualidad en la Argentina. En el libro del *Siluetazo* se comenta el efecto ritualístico y aurático de ese acontecimiento. ¿Habría sido provocado por la construcción colectiva y repetida de las siluetas? ¿Por el contexto de extrema tensión e violencia social? ¿Como lo percibiste y sentiste vos? Reconoces alguna de esas dimensiones ritual, aurática o espiritual en ese evento?

GK: Lo colectivo y multitudinario es el eje central desde mi punto de vista. Desde allí, las acciones físicas que pretenden lograr un objetivo imposible comienzan a transformarse en una serie de gestos simbólicos que configuran lo ritual.



AM: En mi tesis, pienso en los gestos estéticos como formas de sanación de las heridas sociales ( coloniales, patriarcales). Pero sanación entendida como transformación, es decir, a través de formas de imaginación política, abrir paso a que emerjan otras formas de relación que reconstruyan el vínculo social. ¿Pienzas que el *siluetazo* tuvo ese efecto, de una cierta imaginación creadora-transformadora-sanadora? ¿En que sentidos y de que maneras?

GK: El efecto que tuvieron las Silueteadas no emana en forma directa del proyecto que elaboramos. Quiero decir que no es de un acto de imaginación de donde surge la verdadera dimensión de lo que pasaría en la calle. Fue la acción colectiva la que se apropió de nuestro proyecto y fueron miles de personas quienes lo llevaron a una concreción que ocurre en otro plano. La expresión “sanadora” me parece inapropiada, al menos en este contexto, porque no sólo estamos hablando de la destrucción del tejido social, sino de la pérdida de miles de vidas, muchas muy jóvenes. Me gusta la expresión “restitutivo”. Miles de personas poniendo de pie miles de siluetas son una manifestación acabada de un pueblo en lucha.

AM: Leí bastante a Rodolfo Kusch, no se si conoces, autor argentino que empezó a escribir en los años 50 de siglo pasado. El hace una critica colonización estética del arte latinoamericano. De la falta de adecuación entre la experiencia del latino americano y la forma occidentalizada de producir arte, resultaría un arte desvitalizado y formalista. En ese sentido habría que recuperar cierta monstruosidad americana, que tiene que ver con lo popular y originario que ha sido reprimidos y negados, con cierta manera de estar en el mundo que no lo controla todo, um “estar siendo” con las fuerzas desde donde se desprenderían los poderes de creación. ¿Te resuena con la actitud de quienes estuvieron involucrados en el evento del *siluetazo*?

GK: No especialmente. En general, me opongo a definir las Silueteadas como producción artística a secas. Creo que la desmesura y complejidad de lo que ocurrió se desarrolló en otro plano.

Figuras 1, 2, 3 – Escena Politica

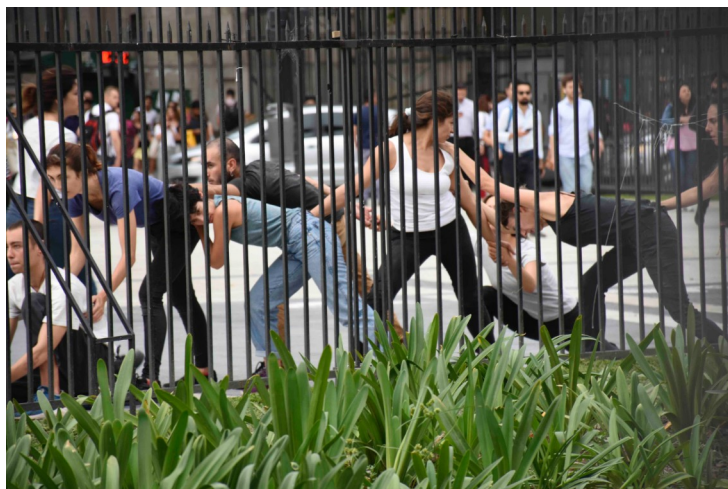


Figuras 4,5.6 Izquierda, Derecha, Izquierda





Figuras 7,8,9 Monumentos en Acción



Figuras 10, 11, 12 - Divisor de Lygia Pape





Figuras 13, 14, 15 - Arpillera Política durante a ditadura chilena



Figuras 16, 17, 18, 19, 20 e 21 - Vomite tudo Aqui do arteMA colectivo de artistas





Me vomito a mi

Vomito ~~lo~~ ~~lo~~ lo que hago para seguir  
en el mismo lugar y no crecer

Vomito el colegio, que lo unico que  
hace es tenerme enojada y estresada.

Vomito la desconfianza que me  
tienen (o no) mis viejos

Vomito todo aquello, todo mis pensamien-  
tos que me hacen seguir en un  
circulo vicioso de siempre hacer lo  
mismo, y no madurar.

Tambien te vomito un poco a vos  
que te tenia fuchado de otra manera

Pero me di cuenta que solo me usa  
Vomito a esa gente, que no respeta  
los sentimientos de los demas. Pero  
desvomito (ahre) a vos que me haces

Verguenza

Odio

Miedo

Inseguridad

Tormento

Oscuridad

MACRI



¡ No nos van vencer!

EL PUEBLO SIEMPRE VUELVE

UN MUNDO DONDE ESTÉN TODOS  
LOS MUNDOS



Figuras 22, 23, 24,25,26,27 - Danza Comunitaria







Figuras 28, 29, 30 - Siluetazo Urbomaquia , Siluetazo Encendido



Figuras 31,32,33 - Siluetazo de 1983

